

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Indícios no insólito:
Avalovara através do espelho

Maria Aracy Bonfim

Brasília, outubro de 2015

Maria Aracy Bonfim

Indícios no insólito:
Avalovara através do espelho

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

Brasília, outubro de 2015

Maria Aracy Bonfim

Indícios no insólito: *Avalovara* através do espelho

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora. Elaborada sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin
TEL/UnB (**presidente**)

Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva
UFC (**membro efetivo**)

Prof.^a Dr.^a Bernardina Maria de Souza Leal
UFF (**membro efetivo**)

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
TEL/UnB (**membro efetivo**)

Prof.^a Dr.^a Fabrícia Wallace Rodrigues
TEL/UnB (**membro efetivo**)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
TEL/UnB (**membro suplente**)

Aprovada em 26 de outubro de 2015.

*A Osman Lins e Lewis Carroll
(ou Lins Carroll e Osman Lewis?)*



A 🍵 e Alice


Agradecimentos

~ Om Mani Padme Hum | हूँ पद्मे मणि ॐ ~
A Avalokiteshvara

- Elizabeth Hazin Desde a primeira reunião que tivemos sobre *Avalovara*, a passagem do *salto do peixe* lida por ela ao telefone me fisgou decisivamente: “- *Então vem fazer o doutorado comigo e com ele [Osman Lins]*”. Fui. Daí apareceram gato cósmico e Alice, e minha paixão por esta obra cresceu em progressão geométrica. Agradeço pelas mais inspiradoras aulas de Literatura que já tive na vida. Por conversas, convívio, viagens, alegrias, ideias geniais compartilhadas, e pelo presente do meu prato de bolo de *Alice espiralada*. Pelo *poeminha* “*Ara volava*” (pois agora Ava! LOV, Ara... *para sempre*). Por tudo-tudo agradeço à minha *orienta-maravilha!* Grande Beth: líder, pródiga, unificadora.
- Ângela Lins Uma empatia que se mescla com a gargalhada em todas as vezes que nos encontramos e envolve meu respeito e gratidão pela generosidade com que sempre me tratou e porque autorizou a pesquisar e reproduzir documentos no acervo de seu pai. São luminosos esses nossos encontros.
- GATACOS Cada um e **todos**. Fazer parte de um grupo de estudos é hoje uma realidade que integra minha vida e me ensina sobre o compartilhar, sobre entender fronteiras e estabelecer conexões. Estar perto, muito perto, mesmo quando longe. Agradeço com o abraço mais carinhoso os meus queridos companheiros de estudos e amigos – *cariño* e gratidão especiais na tese: Ana Lima, Cacio *San*, Francismar Ramirez, Luciana Barreto e Poliana Borges.
- Mariana Bonfim Minha *espiral* de dupla hélice especialíssima, filha amada, companheira e grande amiga. Destinos traçados desde a maternidade até a eternidade. Sem ela seria simplesmente impossível chegar até aqui.
- Cacilda Bonfim *Never break the chain*. Convivência formidável, desde trocar ideias sobre *Timeu* a decidir pintar as paredes com uma nova cor. Por estar sempre comigo, prima e amiga inseparável, agradeço.
- mamy* Maria Núbia Bonfim Inspiração e aprendizado circulam o amor que lhe devoto e dedico junto com a gratidão por me fazer melhor.

papy Orlando Serra Pinto e Alcina Melo	Carinho que vem desde minhas intermináveis perguntas de criança <i>aliceana</i> curiosa, mas tinha um <i>pai Google</i> , sempre respondendo a todas e chega aqui em incentivos diários quando nos falamos.
Leonor Silva	Minha queridinha, amada tia, acolhimento sempre precioso em sua casa.
Marília Bonfim	Prima, amiga, médica, apoio, companheira e que me ajudou tanto no curso da vida toda. Gratidão infinita.
Maria Eduarda	Sobrinha encantadora, <i>uma pequena Alice</i> , toda alegre que chegou no percurso do doutorado. Em seu nome, gratidão que se estende a toda a família: irmãos, sobrinhos, cunhadas.
Leny Gomes	Sempre gentil e querida, em minha Qualificação fez colaborações fundamentais para o seguimento da pesquisa.
Sandra Nitrini Graciela Cariello	Lições e colaborações importantes para minha formação osmaniana.
Eder Pereira Marta Paz	Colegas osmanianos a quem especialmente agradeço pelos diálogos e informações valiosas.
Adriana Araújo Fabiano Soares Gabi Vasconcelos Kátia Judith <i>Kaju</i> Lorena Pimenta Mac Laine Mota Mellina Aston Rafael Brandão Rodolfo Cabral Ynara Camargo	Ombros, risos, saudades, saudações, <i>ordem alfabética</i> . Nosso tempo é sempre. Estes queridos sempre me dizem as necessárias palavras: “ - <i>Vai dar certo, Maria /Ara/Ará/Cy</i> ”.
PÓS-LIT TEL UnB	A todos que trabalham nesse departamento e que colaboraram com meus estudos.
DELER UFMA	Pela compreensão dos meus colegas pelo afastamento e pela boa convivência e vontade de aprimorar o Curso de Letras na Universidade Federal do Maranhão.
FAPEMA	Pela bolsa de estudos concedida durante o doutoramento.
FCRB	Gentileza de funcionários em minhas pesquisas no Acervo de Osman Lins.

Resumo

Estudo comparativo entre *Avalovara* (1973), de Osman Lins e as obras de Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), com ênfase nos aspectos intertextuais não necessariamente explícitos, mas repletos da carga simbólica que tipifica as obras. O aporte teórico acerca da Literatura Comparada e Intertextualidade se alicerça em textos de Tania Carvalhal, Antoine Compagnon, Tiphaine Samoyault, Michel Schneider, Sandra Nitrini e Mikhail Bakhtin. Soma-se a ele vasta leitura na fortuna crítica de Osman Lins e Lewis Carroll, principalmente em textos que tratam das três obras que integram o *corpus* da tese. Utiliza-se o Paradigma Indiciário, formulado por Carlo Ginzburg no que concerne ao modo como são observados dados a serem avaliados. São analisados símbolos coincidentes que aparecem nas obras dos dois autores, tais como o unicórnio, o grifo, o sonho, além de contraposição das personagens  e Alice. Aprofunda-se estudo acerca da imagem do espelhamento – nas acepções de inversão, reflexo e *mise-en-abyme*, este último a partir da obra *The Mirror in the Text*, de Lucien Dällenbach e também a imagem do atravessamento, que na obra aliceana é representado na figura do espelho através do qual a menina cruza alcançando espaço diverso e, no romance osmaniano, se manifesta pelo uso de limiares reais ou fantásticos como a porta, o tapete, e metáforas acerca do ato de atravessar, incluindo-se aí a ideia de intertextualidade como representação também do cruzamento de um texto pelo outro em ilustração metafórica do exercício intertextual. Breve análise espacial das obras com vistas a sondar o uso do *insólito* como mecanismo de manifestação da categoria do fantástico, através de contribuições das obras de Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Mircea Eliade e outros.

Palavras chave: *Avalovara*, *Alices*, símbolos textuais, espelhamento, *mise-en-abyme*, atravessamento.

Abstract

Comparative study between *Avalovara* (1973), by Osman Lins and Lewis Carroll's, *Alice's adventures in Wonderland* (1865) and *Through the looking-glass and what Alice found there* (1871) with emphasis not necessarily on explicit intertextual aspects, but full of symbolic properties that typifies the narratives. The theoretical contribution about the Comparative Literature and Intertextuality are based on texts by Tania Carvalhal, Antoine Compagnon, Tiphaine Samoyault, Michel Schneider, Sandra Nitrini and Mikhail Bakhtin. Extensive study on literary criticism about Osman Lins and Lewis Carroll's works especially through texts dealing with the thesis *corpus* main three works. Carlo Ginzburg's Indiciary Paradigm is used through the way literary data are observed and analyzed. Matching symbols that appear in the works of the two authors are also analyzed, such as Unicorn, Griffin, dreams, in addition to contrast of characters ♀ and Alice. Investigation study on mirroring and its meanings of inversion, reflection and *mise-en-abyme*, the latter from the work *The Mirror in the Text*, of Lucien Dällenbach; and also the image of the crossing, which represents Alice's work by the figure of the mirror through which the girl go through reaching another space and, in Lins novel is manifested by the use of real or fantastic thresholds as the door, carpet, and metaphors about the crossing itself, including the idea of Intertextuality as representation of a text by another in metaphorical illustration of intertextual exercise. Brief analysis of space building in order to probe the use of *unusual* as manifestation of literary fantastic category, with contribution on works of Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Mircea Eliade and others.

Keywords: *Avalovara*, *Alices*, textual symbols, mirroring *mise-en-abyme*, crossing.

Sumário

[*Preâmbulo*] **Rua do Seminário: entre chapéus**
e instrumentos musicais [10]

INTRODUÇÃO ~ 16

PORTÕES DA CIDADE / *Nos arredores desta nova cidade que descubro* ~ 18

CAPÍTULO I ~ 45

ALAMEDAS E PRAÇAS / *Não escolhi ao acaso o seu falar* ~ 47

1.1. Alamedas ~ 48

1.1.1 *Travessas e alamedas, todas, num raio que se amplia* ~ 48

1.1.2 *Abelhas zumbem imóveis soando* ~ 60

1.2. Praças ~ 67

1.2.1 *O Unicórnio circula entre estas páginas* ~ 67

1.2.2 *Reencontro o meu sonho híbrido* ~ 71

1.2.3 *O grifo fantástico e as flores voam sobre nossas cabeças* ~ 73

1.2.4 *Nome de ☺, escrito com punho firme* ~ 77

CAPÍTULO II ~ 85

LAGOS E PONTES / *por uma espécie de reflexo* ~ 87

2.1. Lagos ~ 87

2.1.1 *Entre espelhos invisíveis* ~ 88

2.1.2 *Agora na ordem inversa* ~ 90

2.1.3 *O pássaro ergue vôo e se olha ante um espelho* ~ 95

2.2. Pontes ~ 105

2.2.1 *Através da porta que se abre* ~ 105

2.2.2 *Entecem, fios de voz enlaçam fios de voz* ~ 117

CAPÍTULO III ~ 122

BOSQUES E JARDINS / *violando espaço e tempo, uma forma particular de existência* ~ 124

3.1 Bosques ~ 124

3.1.1 *Deve pôr em movimento a sua invenção?* ~ 125

3.2 Jardins ~ 136

3.2.1 *Algum princípio insólito* ~ 136

CONCLUSÃO ~ 150

À PORTA DA BIBLIOTECA / *Surge-nos o universo* ~ 152

REFERÊNCIAS ~ 162

AS MINHAS ESTANTES / *Alguns desses livros são misteriosos* ~ 164

[Preâmbulo]



[*Preâmbulo*]

Rua do Seminário: entre chapéus e instrumentos musicais

Dou volta à chave, saio.

Avalovara,
Osman Lins

Nos arredores do Edifício Martinelli, São Paulo - SP, por ocasião de visita que havíamos feito com nossa orientadora, Prof.^a Elizabeth Hazin, ao prédio em que se desenrola parte muito importante da obra, eu e duas colegas do grupo de estudo, Poliana e Luciana, fomos a pé aos Correios na tentativa de captar outra perspectiva do cenário, e de lá, bem em uma das portas da edificação histórica, miramos o edifício rosado, com ternura de velhos conhecidos, como quem atravessou para a ficção e começa a perfazer de memória partes do texto do romance.

Precisava então de uma bateria nova para o celular. Alguém indicou: “Rua Santa Ifigênia, ali pertinho”. “Vamos a ela. Subimos aquela ruazinha ali?” Na paisagem, via-se ao final uma igreja.

“Mas, espere”.

Estou subindo uma rua não muito extensa em que quase todas as lojas são de chapéus e instrumentos musicais. Que rua é essa, em que estão como que ilustrados os pais de ☺, tão perto do edifício Martinelli, exatamente onde

reside a família no romance? Algo de adorável sincronicidade. Seria algo que já havia no tempo da escrita de *Avalovara*? Faz alguma diferença agora? A reinvenção pela leitura é um pacto de cúmplices e ali, bem ali, naqueles poucos minutos subindo a ruazinha, li mentalmente e intensamente os trechos em que ☺ me lia. Inventei Osman subindo a rua comigo. Era a casa do Chapeleiro Maluco? Era a mãe de ☺, a chapeleira? Era o pai dela afinando aquele piano? Era o Professor Dodgson inventando Lewis Carroll que nos inventava a nós todos?

Lá se via a duplicidade. A minha, a da rua, a de Osman, a de Carroll, as duas coisas: chapéu, instrumento musical; as duas meninas: ☺ e Alice; o que reinventamos e o que foi inventado antes.

Ao fim, a Basílica de Nossa Senhora da Conceição de Santa Ifigênia, com sua beleza neogótica, emprestando um colorido sagrado à minha cena; a rua de mesmo nome e o espelho do tempo atravessado. Um caminho e uma reverência. Um breve encontro, os desavisados chapéus nas vitrines, os sons de piano ecoando na *Rua do Seminário* que agora comigo atravessam delicadamente a vida. Seminário, de acordo com a etimologia, lembra-nos Osman Lins, em *Do ideal e da glória*, “é um lugar propício à germinação de sementes”.

Diferentemente dos lugares que visitei guiada principalmente por motivos explícitos em *Avalovara* ou por inspiração osmaniana, tais como o Castelo de Chambord, a *Gare du Nord*, o Museu de Cluny, o próprio Martinelli, foi a *Rua do Seminário* quem me visitou, digamos. E a outra analogia que faço, ao modo da minha comparação textual, entre Osman Lins e Lewis Carroll, dispensa confirmação factual e ampara-se na dimensão simbólica que a imaginação pode propiciar através da literatura. Encadeamentos dessa natureza reforçam uma ideia minha muito particular de crer na arte da escrita como relicário de preciosos e sagrados souvenirs de textos que vão se entregando a outros e que, ao se entregarem, ampliam-se.

Existem muitas maneiras de render homenagens. Na clave da crítica literária, assim como na vida, aquelas coisas que mais alimentam nossas almas aparecem plasmadas na forma como nos expressamos. Para além de minha

pesquisa acadêmica esta é também minha homenagem aos autores de ficção que estudo aqui, e aos teóricos que alicerçam ideias.

Não poderia passar por esses caminhos sem as senhas que alcanço nos textos dos meus fundamentadores – e não me furto de com eles celebrar os encontros em pavimentos de palavras. Sob o signo da duplicidade e desses encontros, atravesso.

Atravessæmos.

São Paulo 21102013 atravesso lá a rua /

São Luís 12052015 cá atravesso o texto



*Rua do Seminário com a igreja Santa Ifigênia ao final
Fotos: por Maria Aracy Bonfim, no alto do Martinelli, outubro de 2013
(foto inicial) Maçaneta da porta principal do Edifício Martinelli.*

*Vamos fazer de conta que o espelho ficou
todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo.*

Através do Espelho, Lewis Carroll

Advancing through the web of enigmas
can lead us to greater enigmas.

Avalovara, Osman Lins

~ INTRODUÇÃO ~



Natureza morta e rua, xilogravura de M. C. Escher - 1937/

www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/still-life-and-street/

INTRODUÇÃO ~ PORTÕES DA CIDADE /

Nos arredores desta nova cidade que descubro

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto.

Passagens,
Walter Benjamin

Há uma ideia peculiar de movimento que se insinua na forma com que se desenvolverá esta tese – não se trata apenas de pousar o olhar crítico, mas de cruzar espaços, atravessar os textos e, em movimento, lançar olhares que alcancem os elementos que devem ser analisados para que colaborem, que deem fulcro ao estudo de literatura comparada que desenvolvo. Meu percurso é uma trilha, picada aberta.

Esse modo singular de analisar *Avalovara* (1973), romance do autor pernambucano Osman Lins, envolve a minha leitura prévia das duas obras mais conhecidas do autor britânico Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871) e alude ao que chamo de confluência das leituras.

Inauguro, portanto, com essa ideia, o desenvolvimento da pesquisa que, primordialmente, se pauta no intuito de reagir à queda no lugar-comum, raso e previsível, e me lanço, pois, neste trabalho, numa busca pelo avesso – o insólito, imprevisto, e que seja, sobretudo, coerente com a proposta maior – mais uma etapa de minha formação crítico-literária, amparada, sólida e responsável. As três obras de ficção aqui analisadas são grandiosas e a elas críticas valiosíssimas foram feitas ao longo de décadas.

Por tudo isso, inaugurar um modo de ver e delimitar a visada demarcam a responsabilidade profissional a que se propõe uma tese. A proposição advém e (ao mesmo tempo) valida todo o envolvimento do afeto e do amor que devoto à literatura – meus livros e salas de aula. A um só tempo, argúcia crítica e enternecimento – as bases da construção que aqui desenvolverei.

As duas obras carrollianas que serão estudadas na chave comparativa com *Avalovara*, ainda que de modo transversal, são dotadas de carga simbólica contundente e ganham aqui o olhar estrangeiro, que ultrapassa as linhas geográficas e se solta no mundo literário – resguardando, obviamente, os decalques de limites ideológicos.

A partir do meu específico lugar de fala, devo situar que minha proposta de trabalho busca adicionar à experiência acadêmica contribuições de ordem crítica, conceitual, hermenêutica, e muito especialmente a partir da enriquecedora troca de subsídios intelectuais, através dos textos, dos países de origem das obras, dos idiomas e ainda, em outro plano, das instituições federais superiores de ensino do Brasil envolvidas mais diretamente: a Universidade de Brasília que se liga à minha pós graduação em Literatura Brasileira e a Universidade Federal do Maranhão, onde leciono Literaturas de língua inglesa. O aspecto intercambiário através do qual desenvolvo o tema ora apresentado é particularmente bem explicado por Tânia Carvalhal (1996, p. 55-56) ao dizer:

Um professor de literatura estrangeira no Brasil, por mais especializado que seja em períodos, tendências, gêneros ou autores estrangeiros (Shakespeare ou o drama burguês francês, por exemplo) sabe que, em lugar de restringir-se apenas àquela literatura estrangeira, poderá contribuir decisivamente para o conhecimento que desenvolve se tomar uma perspectiva que lhe é particular e que só um pesquisador com a dupla formação que possui (em literatura brasileira e estrangeira) pode assumir. Assim, estudar a recepção de Shakespeare ou de Proust no Brasil significa contribuir para o conhecimento desses autores num ângulo diverso dos estudos empreendidos por pesquisadores europeus, quer dizer examiná-los sob o ângulo da reação que eles provocaram em contextos diversos ao de suas origens e da multiplicidade de leituras que eles são capazes de suscitar. Mas significa também observá-los com uma

visibilidade particular e colaborar para um entendimento mais eficaz da literatura/cultura que os acolhe. (...) Estudos comparativos dessa ordem, que levam em conta a produção/recepção das obras, respondem a uma necessidade contextual, a urgências específicas de cada espaço determinado. A estratégia que define “o lugar de onde se fala” é tão significativa que se converteu em objeto de reflexão para **muitos estudiosos e, poder-se-ia mesmo dizer, em uma espécie de** categoria crítica (CARVALHAL, 1996, p. 57) (grifos meus).

Essa visibilidade particular pode simbolizar em termos analíticos o atravessar do espelho de Alice. É na passagem que aparecerão os itens com que devo elaborar o estudo e, como dizia antes, engendrar o estofo crítico e compreender melhor que é nessa transposição que a perspectiva é ditada também por um jogo de espelhos – múltipla, nunca estática, palindrômica.

Avalovara - obra literária que desencadeia no leitor verdadeiro movimento, que fusiona apreciação estética pura e inquietos impulsos de ter respostas sobre os mais variados assuntos - se assemelha a um jogo em que içamos uma resposta e trazemos com ela uma série de outras mais. Estudá-la nos incita a buscar, saber, desvendar. Precisamente como afirma o próprio Abel: “Avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores” (LINS, 1973, p.181).

Uma vez que minha leitura analítica já rastreava um mote intertextual que fosse de literaturas de língua inglesa, pelo motivo anteriormente expresso, que visa proporcionalizar ordenadamente os dois planos da minha formação, não foram as menções ao norte americano Melville, nem ao inglês Shakespeare, explícitas no romance *Avalovara*, que me instigaram a investir na pesquisa que ora tem seu desfecho, mas o universo aliceano que me saltou aos olhos àquela altura, principalmente em duas passagens de *Avalovara*, sobre as quais discorrerei no desenvolvimento da tese e que apenas ilustrativamente cito agora. Foram elas: primeiro a queda de ☺ no fosso do elevador, e depois o gato cósmico visto por Abel quando em viagem pela Europa. A queda de Alice na toca, quando persegue o Coelho Branco, é absolutamente diversa da queda da

personagem osmaniana, porém, apesar das disparidades, foram essas duas imagens, mesmo com funções simbólicas diversas, que projetaram para mim a ilustração do que veio a modelar a pergunta sobre a qual está assentada toda minha pesquisa: *por que posso dizer que há afinidades entre os textos de Osman Lins e de Lewis Carroll?*

Desse modo, a pesquisa começou a se construir em mim, leitora, professora e pesquisadora de literatura, advinda do que vislumbrei de constructo de um autor no outro.

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva (MANGUEL, 2003, p. 28).

Em adição a essas duas imagens de *Avalovara*, remissivas, para mim, às narrativas de Alice, e munida da percepção acerca da importância do que seria pesquisar o movimento intertextual cabível entre elas, outra figura simbólica que, com o desenvolvimento da pesquisa, tornou-se uma das principais linhas de força desta tese foi o atravessamento, um dos motivos pelos quais escolhi situar em termos espaciais os capítulos da tese, ou *cidade tese*, como a ela me refiro.

Examinando com mais atenção essa metáfora escolhida, percebo que, de fato, erguemos ao nosso redor - no percurso de construção ideológica e profissional, enquanto pesquisadores de literatura - verdadeiras cidades de livros. Somos forjados pelos mundos inventados pelos escritores, pelas leituras que fazemos e que se erguem em nós, tal como construções. Numa espécie de inversão, constroem-nos.

Por conta dessa ideia, fundamentada na afirmação de que estudar é também criar, construir, pensei em nomear simbolicamente os capítulos desse trabalho, plantado em meu terreno crítico, com nomes de espaços citadinos.

Para cada parte da tese - incluindo-se, aí - a introdução, os capítulos, a conclusão e as referências, há o nome do espaço crítico metafórico e um fragmento de *Avalovara*, cuidadosamente escolhido em alusão ao conteúdo do segmento da tese em questão.

Tal ideia constituirá a arquitetura do texto deste trabalho, tese que analisa *Avalovara* e paralelismos das *Alices* e o uso desse metafórico campo semântico - letras e construções como figuras que projetam interessante correspondência. Cada capítulo será explanado na sequência apresentada, e devo dizer que o engendro não adere a teorizações do campo do saber da arquitetura.

Devo, entretanto, citar que a imagem desse engenho para a estrutura da tese surgiu a partir da leitura de um trecho de *Assunto encerrado* - discursos sobre literatura e sociedade, de Italo Calvino, que se mostrou a mim como resposta à inquietação em idealizar o esquema do pretense sumário:

Para ver uma cidade não basta ficar de olhos abertos. É preciso primeiramente descartar tudo aquilo que impede vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-construídas que continuam a estorvar o campo visual e a capacidade de compreensão. Depois é preciso saber simplificar, reduzir ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e ligar os fragmentos espalhados num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário, como o diagrama de uma máquina, com o qual se possa compreender como ela funciona (CALVINO, 2009, p. 333).

Fragmentos espalhados, diagrama de uma máquina - ideias preciosas e fundamentalmente poéticas na obra que é o foco principal desta tese: *Avalovara*, de Osman Lins: “Aqui, através dos fios e dos nós, sempre emaranhados das coisas, aqui, **fragmentos dispersos** associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas” (LINS, 1973, p. 83) (grifo meu). Inventar essa *cidade tese* é também homenagem à Cidade osmaniana buscada por Abel.

Quanto desejaria encontrar a Cidade cuja imagem aparece-me uma tarde, miniatural, vinda através de mares e estações, como

o espectro de um pássaro ou de um antepassado! Será possível, entretanto, reconhecê-la? Não deve ter-me chegado completa. Torres e tetos, na sua migração, ruíram em parte e é possível que vegetações, muros e até pontes lhe tenham sido acrescidos, extraviados quem sabe de que outras cidades (LINS, 1973, pp. 90-91).

Acedendo ao mote alquímico distribuído em todas as linhas narrativas do romance, as cidades por que vai passando Abel, representadas na figura de Anneliese Roos (*albedo*, luz, claridade), ingrediente da Grande Obra: “O Sol, deste final de maio, como poção alquímica, penetra os mármore, óleo ígneo que acendesse o interior das pedras (...)” (LINS, 1973, p. 180).

O motivo alquímico é um dos ingredientes mais marcantes em *Avalovara* (não apenas na linha narrativa “Roos e as Cidades”). Essa escolha de Osman Lins ilumina o exercício que ele cuidadosamente desenvolve na obra, também, como citado, em relação às cidades.

De maneira geral, há no símbolo da cidade um componente forte que em todo o romance liga-se a cada uma das três personagens. Cada mulher é identificada por um lugar (ou vários lugares, em que situa um traço da formação do próprio Abel e se transmuta em sua formação como escritor: ☺ - São Paulo/Praia do Casino - RS, Cecília - Recife/Olinda, Anneliese Roos - diferentes locais na Europa, nos três casos, sempre uma mulher e um lugar (ou vários lugares). A Cidade buscada é formada por cidades, com todos os agentes formativos das próprias cidades e cada coisa gerando outra, numa progressão infinita. Como o pássaro *Avalovara*, formado de pássaros.

As *Alices*, por sua vez, são parte de um mundo britânico Vitoriano, de aproximadamente um século antes de *Avalovara*, mas aqui são a provocação que meu criticismo prevê como passível, e que ganha a forma, como já disse, de um pequeno mundo construído, resguardando obviamente, o teor de pesquisa que é sua natureza, sem, me guardar, no entanto, da “contaminação criativa¹” das cidades inventadas que venho atravessando neste doutoramento - o País das

¹ A motivação por insistir no tema da cidade como arcabouço arquitetural de minha análise destas obras surge com uma força muito intensa por conta do convívio com o aporte espacial que lhe é peculiar.

Maravilhas e do Espelho carrollianos e, sobretudo, o *Avalovara* – bicho, máquina, livro, Cidade.

O “desenho analítico” de que fala Calvino, advindo da redução e do “saber simplificar”, pode ajudar na compreensão dessa pequena máquina de engenho analítico, que perfaz justamente o caminho do aprimoramento – não um fim, mas parte do curso.

Já integrava o Grupo de Pesquisa “Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário”, liderado pela Prof.^a Elizabeth Hazin - Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB), inserida nas linhas de pesquisa “Texto e intertextualidade” e participando da atividade de leitura no “GATACO: grupo de leitura”, quando me submeti à seleção para o doutorado desta universidade, em 2010, e tinha àquela altura algumas questões basilares para desenvolver na pesquisa e que me conduziram a respostas que serão dispostas nos três capítulos apresentados ao longo do desenvolvimento do texto.

Tais questões sempre instigaram em mim preocupações no sentido de como poderia solidificar a pesquisa de maneira atenciosa e comprometida com trato adequado nos textos. As questões giravam em torno, principalmente, da dúvida referente aos sentidos coincidentes e/ou divergentes que viesse a ter. Eram elas: *Como são apresentados os mesmos elementos nos textos dos dois autores (gato, espelho, unicórnio, leão, grifo, dentre outros) integrados às tramas? Qual o papel destes elementos idênticos, porém com acepções díspares nos desenhos estruturais das obras?*

Metodologicamente, para alcançar respostas, investiguei no conjunto crítico específico da Literatura Comparada alguma vertente capaz de indicar abertura teórica coerente com meu intuito. Encontrei no texto abaixo citado uma senda que me permitiu vislumbrar o prosseguimento da pesquisa, e me pautar numa espécie de novo desenho hermenêutico, que abre uma rede de leitura nova.

Para a prática comparatista, as repercussões dessas novas concepções são evidentes: desvalorizam-se as relações de fato

(identificadas e comprováveis) substituindo-se por relações de valor; ocorre a falência dos paralelos, pois toda a comparação necessita de um “tertium comparationis”, isto é, de uma norma teórica que cabe descobrir via reflexão hermenêutica, enfatiza-se menos a “fonte” e mais o processo de apropriação/transformação a que o novo texto a submete; neutralizam-se as noções de originalidade, de precedência, de antecipação; equilibram-se, no juízo valorativo, os textos, dando-se maior importância à rede de relações que eles estabelecem entre si e com os demais, anteriores ou simultâneos.

Atualmente, a literatura comparada vale-se dos avanços das várias teorias literárias para repensar critérios e noções básicas a esse tipo de estudo (CARVALHAL, 1996, p. 60).

Em adição a essa prática de leitura comparativa, avaliei a possibilidade de utilizar o Paradigma Indiciário, cunhado por Carlo Ginzburg para sedimentar a reflexão hermenêutica, mesmo se tratando de mecanismo cunhado por historiador, como é o caso. Tratei de estudá-lo e verifiquei que o Paradigma convém inteiramente. Supõe a busca pelos indícios – e nesse caso, rastros de símbolos no texto.

Dessa forma, considerando os rastros do simbólico no território das obras, sigo atenta, em consonância ao Paradigma que modula o acesso ao texto como uma forma de “Ler a realidade às avessas, partindo de sua opacidade, para não permanecer prisioneiro dos esquemas da inteligência: essa idéia, cara a Proust, parece-me exprimir um ideal de pesquisa que inspirou também estas páginas” (GINZBURG, 2004, p. 13 - 14).

O Paradigma Indiciário tem aqui a função de instrumentalizar meu trato no território criativo da ficção de *Avalovara*, atentando para detalhes engatilhados a partir da criação carrolliana. Como aplicá-lo, nesse caso? E me amparo numa deixa do personagem Sherlock Holmes no conto “The Adventure of Cardboard Box²”: “The matter was entirely beyond coincidence³” (DOYLE, 2014, p. 08) e lanço-me à obra osmaniana, afinal, nada em *Avalovara* está ali por

² Que ganhou no Brasil a tradução “A Caixa de Papelão”, na edição da Zahar, 2010.

³ “A semelhança era tal que não podia ser atribuída a mera coincidência” (DOYLE, 2010, p. 61).

acaso ou coincidência, em busca da aplicação desta, para mim, nova forma de ler.

Através da representação simbólica, mesmo com acepções distintas, mesmo que o mote de Osman Lins não advenha deliberadamente de Lewis Carroll, é amparado no campo do estudo da Literatura Comparada e por ele legitimado. Nesse ponto, o Paradigma Indiciário se assemelha, a meu ver, ao ato da leitura em si – ação e participação ativa.

Kristeva lembra a significação do verbo “ler” para os antigos. Tal significação deve ser valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total (NITRINI, 2010, pp. 162 – 163).

O jogo de leitura crítica que desenvolvo sustentado na teoria intertextual tende à procura de ser ativo, capaz de capturar e construir algo novo e que tome parte, forneça subsídios novos. Algo que alie os esforços na pesquisa, no estudo, com a agudeza de uma caça, como relembra Benjamin. Lançar-me aos textos do mesmo modo de quem adentra bosques no encalço da caça: “Estudante e caçador. O texto é uma floresta na qual o leitor é o caçador. Rumores na floresta: a idéia – a presa arisca; a citação – uma peça do quadro” (BENJAMIN, 2009, 490).

Há, na verdade, em minha citação do trecho do conto de Sir Conan Doyle um dado que se estende além dela e associa à não casualidade do texto osmaniano. Trata-se de uma remissão ao movimento intertextual: um dos motivos fundadores do Paradigma Indiciário de Ginzburg teve precisamente neste conto das aventuras de Sherlock Holmes uma menção a Allan Poe⁴, quando em conversa com Watson, o detetive Sherlock expressa que o

⁴ Trata-se do conto “The Murders in the Rue Morgue” (“Os Assassinatos da Rua Morgue”, no Brasil). Publicado pela primeira vez em 1841, na *Graham's Magazine*, periódico com sede na Filadélfia, Estados Unidos.

mecanismo de “acompanhar pensamentos” é similar a um conto do escritor americano:

“Lembra-se”, perguntou, “de que pouco tempo atrás, quando li para você a passagem de um conto de Poe em que um pensador rigoroso acompanha os pensamentos não formulados do companheiro, você se inclinou a ver aquilo como um mero *tour-de-force* do autor? Quando comentei que eu costumava fazer o mesmo constantemente, você expressou incredulidade.” (DOYLE, 2010, p. 48).

O fato de lançar mão de tantos mecanismos para aplicá-los em meu estudo apoia-se no intuito, sempre patente em minha pesquisa, de abrir espaço para fugir ao lugar-comum, munida obviamente das expressivas análises anteriores sobre *Avalovara*, no primeiro plano e as *Alices* como texto instigador, num segundo plano, digamos. Tal exercício aumenta o vulto da fortuna crítica e enriquece a tomada de posição diante do estudo de literatura. Ao confirmar tal intuito, apesar de trabalhar com obras que, como já foi dito, tem inúmeras aberturas e tantos estudos, acedo a *Campos do imaginário*, de Gilbert Durand quando afirma:

A obra de arte, o sistema filosófico, o sistema religioso – e acrescentemos-lhes o sistema das instituições sociais – constituem paradigmas de alta frequência simbólica. Tal significa que as figuras que eles veiculam e de que são tecidos, podem ser, inesgotavelmente, “retomadas” – como diria Ricoeur –, “interpretadas”, traduzidas (e mesmo por vezes traídas) sem que o sentido se esgote (DURAND, 1996, p. 81).

Em busca, pois, de levar a tarefa adiante reconhecendo que o manancial de retomada de figuras pode ser inesgotável, na medida em que são múltiplas e geradoras de cada vez mais figuras, dedico-me ao desafio nesta investigação que se tece a partir da intertextualidade.

Retomando ainda a conceituação do mecanismo de Ginzburg, busco no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2000, p. 742), o verbete

PARADIGMA que traz como significado: “Modelo ou exemplo”, sendo o primeiro empregado por Platão “o mundo dos seres eternos, do qual o mundo sensível é imagem”, e o segundo por Aristóteles. A acepção de Carlo Ginzburg tem esse perfil de padrão, protótipo. Comparando à tapeçaria, nos diz ele:

Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. Chegados a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções (...). O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico (GINZBURG, 2009, p. 170).

O paradigma é uma matriz. A aplicação desse engenho crítico na análise das criações de *Avalovara*, com partidas, arranques aliceanos é, não apenas possível (uma vez que se move na esfera de busca minuciosa, pelo detalhe, pelos indícios), mas extremamente adequada para ser aplicada analiticamente no estudo desse romance, pois corrobora a ideia que persigo.

Avalovara demanda a atenção ao detalhe, de forma contundente, e a acentuação na forma acurada de ler, no uso desse Paradigma, auxilia na visão de elementos textuais como que deslocados e, em seguida, situados no todo, o que em relação ao *Avalovara* é essencial para que se capte de maneira mais plena sua parcela poética: “Tudo na obra, se corresponde, tudo concorre para uma mesma ‘imagem no tapete’, e a melhor interpretação é aquela que permite ‘integrar’ o número mais elevado de elementos textuais” (TODOROV, 2014, p.43).

Aprofundando a ideia da relevância do Paradigma Indiciário no que concerne à necessidade de acurada atenção que o crítico em literatura precisa ter, me reporto ao primeiro texto em que Carlo Ginzburg discorre sobre o modelo epistemológico ou, como ele mesmo diz, “caso prefira, um paradigma”, o texto “Sinais: raízes de um Paradigma Indiciário”, integrante da obra *Mitos, emblemas e sinais*:

“Decifrar” ou “ler” as pistas dos animais são metáforas. Sentimo-nos tentados a tomá-las ao pé da letra, como a condensação verbal de um processo histórico que levou, num espaço de tempo talvez longuíssimo, à invenção da escrita. (...) Mas a principal divergência aos nossos olhos é outra: o fato de que a adivinhação se voltava para o futuro, e a decifração, para o passado (talvez um passado de segundos). Porém a atitude cognoscitiva era, nos dois casos, muito parecida; as operações intelectuais envolvidas – análises, comparações, classificações –, formalmente idênticas (...). E a identificação da arte divinatória com a decifração de caracteres divinos inscritos na realidade era reforçada pelas características pictográficas da escrita cuneiforme: ela também, como a arte divinatória, designava coisas através das coisas.

Também uma pegada indica um animal que passou. Em comparação com a concretude da pegada, da pista materialmente entendida, o pictograma já representa um incalculável passo à frente no caminho da abstração intelectual (GINZBURG, 2009, p. 153).

Narrar liga-se à necessidade ulterior de registro do conteúdo narrado. Há nos estudos sobre origem da escrita o inevitável reporte à narração. Considero da maior importância que se elevem a um patamar mais acima que detecções acerca da escrita e da modulação que um autor com a destreza de Osman Lins escolha aplicar em seu trabalho sejam, sim, trazidas à tona e demonstradas como ponto de reforço mesmo do reconhecimento da arte literária com o labor da palavra. Seguindo na linha deste tema, vejamos um fragmento sobre o surgimento da narração, no texto de Calvino, verificando de que modo a ideia de narrar se afina com a ideia de construir e também comparar:

Tudo começou com o primeiro narrador de tribo. Os homens já trocavam entre si sons articulados, referindo-se às necessidades práticas da vida deles; o diálogo e as regras que o diálogo não podia deixar de seguir já existiam (...).

O narrador começou a articular palavras não para que os outros lhe respondessem com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras, para deduzir uma explicação do mundo mediante o fio de todo discurso-narrativa

possível, do arabesco que nomes e verbos, sujeitos e predicados desenhavam, ramificando-se uns dos outros (CALVINO, 2009, p. 196).

O que chama a atenção no cotejo de citações de Ginzburg e Calvino é justamente que nelas dimensiona-se a importância da elaboração da narração, da sequência de palavras elaboradas a partir de fatos que sucedem. No texto escrito, podemos, como aqui pretendo, pinçar os traços e os rastros de encontros nos sendeiros de letras. Não é apenas o fato narrado, mas sim o fato escrito, cifrado, exposto - texto transmitido.

Segundo Todorov, em *Simbolismo e Interpretação* (2014, p. 33), indícios são, no sentido hermenêutico, um “meio de assinalar um estatuto textual e induzir assim a uma forma de leitura”, e com a finalidade de compreender no estudo da representação na literatura, como a partir do Paradigma Indiciário, o estudo comparado pode se fundar, e fazer compreender ainda, numa outra dimensão, o perscrutar do texto como símbolo mesmo da caça, da busca. É assim, afinal que, seguindo pegadas em textos (e, antes deles, seus resquícios, seus formadores) que se fortalece e é vivificado o exercício da crítica literária.

O signo de reconhecimento na ficção remete ao mesmo modo de conhecimento que a pegada, o indício, a marca, a assinatura e todos os demais signos que permitem identificar um indivíduo ou reconstruir um acontecimento. Segundo Ginzburg, o modelo desse tipo de conhecimento, em oposição à dedução é a arte do caçador que decifra a narrativa da passagem de um animal pelas pegadas que ele deixou. Esse reconhecimento seqüencial conduz a uma identificação baseada em indícios tênues e marginais (COMPAGNON, 2001, p. 132).

Dito isso, Compagnon equipara o modelo de narrativa do Paradigma Indiciário como reabilitador da mímese, tal qual Frye ou Ricoeur, nas acepções éticas ou antropológicas (Cf. 2003, p. 132). O próprio Carlo Ginzburg diz em *Mitos, emblemas e sinais* sobre o mecanismo fundado por ele:

O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “**alguém passou por lá**” (GINZBURG, 1989, p. 152) (grifo meu).

A fim de debelar certa tendência viciosa no trato de uma narrativa tão universalmente conhecida como a das *Alices* e, munida de certos vislumbres e deliberada preterição de aportes e estudos que descambam em teorias que escapam ilusoriamente em sendas que ultrapassam o recorte acadêmico, afino meu intento ao que afirma Davi Arrigucci Júnior (1999, p. 142):

A dificuldade fundamental da crítica diante das *Alices* é conseguir a perspectiva adequada para uma visada abrangente, uma interpretação realmente inclusiva, capaz de dar conta dos múltiplos aspectos do texto sem mutilar sua relativa autonomia de obra literária. São de fato muito comuns neste caso as reduções drásticas e as distorções.

Para que quaisquer distorções⁵ sejam evitadas e para não deixar evadir-se qualquer ponto fundamental, são utilizadas nesta análise seis diferentes versões das *Alices* de Lewis Carroll, a saber: 1) O original - *Alice in Wonderland / Through the Looking Glass and and What Alice Found There*, edição de 1946; 2) o texto primevo *Alice's Adventures Under Ground* (1862), manuscrito e com desenhos do autor, disponibilizado na página oficial da internet⁶ em galeria online da *British Library*; 3) *Aventuras de Alice no subterrâneo*, edição com a versão brasileira da edição manuscrita, com tradução de Adriana Peliano e Myrian Ávila (diagramado com a letra manuscrita de Carroll, digitalizada e especialmente desenhada para o livro); 4) a tradução brasileira de Sebastião

⁵ As distorções a meu ver ocorrem provavelmente a partir das incontáveis alusões às histórias de Alice, sem que sejam lidas, reconhecidas como texto literário. Minha pesquisa inclui tal reconhecimento na busca por estudar a obra original.

⁶ <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>

Uchoa Leite: *Aventuras de Alice no país das maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1980) e que é a primeira tradução completa da obra no Brasil (antes desta versão havia apenas traduções e adaptações); 5) a versão traduzida e adaptada por Monteiro Lobato: *Alice no país das maravilhas/ Alice no país do Espelho* (1972) e, fundamentalmente, 6) a tradução de Maria Luiza X. de A. Borges - *Alice: edição comentada* (2002) (*Aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho*) com ilustrações originais por John Tenniel e as imprescindíveis notas de Martin Gardner.

No corrente ano, 2015, comemoram-se os 150 anos do lançamento da primeira edição de *Alice's Adventures in Wonderland*, e podem-se ver efusivas manifestações, as mais variadas ao redor de todo o mundo em torno dessa celebração. O livro seguinte, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, foi lançado em 1871, trazendo aventuras, personagens e lugares diferentes do primeiro livro. Tem no jogo de xadrez seu modelo, mas usa mecanismos narrativos semelhantes: tratam-se ambos de aventuras da menina no mundo dos sonhos. As narrativas aliceanas inspiram, geram adaptações, intertextos, alusões, nas esferas literárias, na música, na vida cotidiana, na moda, na física, na matemática, nas ciências que estudam a psique e outras, há um século e meio, são plasmadas no imaginário do mundo todo. Um dos biógrafos de Lewis Carroll, Morton N. Cohen afirma:

Nenhum dos dois livros jamais esteve fora de catálogo. Juntamente à Bíblia e a Shakespeare, são os livros mais citados no mundo ocidental. Milhões de exemplares de *Alice* foram impressos até hoje, e ambas as histórias ganharam traduções para praticamente todas as línguas faladas e escritas na Terra (COHEN, 1998, p. 18).

Charles Lutwidge Dodgson, *Lewis Carroll*, nasceu em 27 de janeiro de 1832, no condado de Cheshire, em Daresbury, Inglaterra. Terceiro de onze filhos do casal de primos Charles Dodgson e Frances Jane Lutwidge, ambos netos do bispo de Elfin, também chamado Charles Dodgson.

Dedicado aluno e anos depois professor em Oxford, em seus estudos recebeu mérito por “nota máxima com distinção em matemática” e com uma dissertação sobre *Ética à Nicômaco*, de Aristóteles, colou grau como *Bachelor of Arts*⁷. Tinha 23 anos e foi mais ou menos nessa época que outra atividade importante começou a ter espaço em sua vida, o *hobby* da fotografia.

Suas atividades no magistério foram se firmando e era boa sua convivência com o reitor Henry George Liddell, que ali desempenhou tal função por 36 anos. Este era o pai de Lorina, Alice e Edith – segundo o autor, *musas* e primeiras ouvintes das histórias da personagem Alice. A inspiração também onomástica sempre foi assumidamente alusiva à filha do meio do reitor, Alice Liddell.

A primeira *Alice* tem sua gênese, segundo afirmam todas as fontes, inclusive registro no diário de Carroll, numa data específica: o dia 4 de julho de 1862, num passeio de bote em pleno verão inglês. Ali, nasceu oralmente a primeira versão do que dois anos depois teve registro manuscrito, com desenhos do autor, e título *Alices' Adventures Under Ground*. Lewis Carroll era um exímio contador de histórias para crianças. O relato se deu por ocasião de um passeio em que as três meninas foram levadas por ele e um amigo, o reverendo Robinson Duckworth, membro do Trinity College.

O passeio foi de cerca de 5 quilômetros, começando em Folly Bridge, perto de Oxford, e terminando na aldeia de Godstow (...). Sete meses mais tarde ele acrescentou a esse registro a seguinte nota: “Ocasão em que contei a elas o conto de fadas das aventuras de Alice...” (GARDNER, 2002, p. 7).

Tal passeio é o tema do poema⁸ de abertura na primeira *Alice* e retomado em tom nostálgico em um único verso na segunda, que inclusive, tem

⁷ Equivale à formação em artes liberais e ciências.

⁸ Juntos naquela tarde dourada/Deslizávamos em doce vagar, /Pois eram braços, pequenos, ineptos,/Que iam os remos a manobrar,/Enquanto mãozinhas fingiam apenas/O percurso do barco determinar./Ah, cruéis Três! Naquele preguiçar,/Sob um tempo ameno, estival,/Implorar uma história, e de tão leve alento/ Que sequer uma pluma pudesse soprar!/ Mas que pode uma pobre voz/Contra três línguas a trabalhar?/Imperiosa, Prima

além da abertura, também em seu fechamento um poema acróstico de Carroll com as iniciais da principal inspiradora: Alice Pleasance Liddell. Nas duas obras aliceanas, os poemas parecem ter função de dedicatória, são remissões ao dia em que pela primeira vez a personagem foi narrada pelo autor e emanam a nostalgia que ele dedica a esse tempo rememorado.

Quando pela primeira vez, a obra completa de Lewis Carroll foi publicada pela editora Nonesuch Press “em grosso volume de 1293 páginas”, Virginia Woolf escreveu em artigo da revista *News Statement and Nation*, em dezembro de 1939⁹:

(...) agora não há desculpa – Lewis Carroll precisava existir completo de uma vez por todas. Nós precisamos tentar abarcá-lo como um todo, na íntegra. Mas falhamos – uma vez mais, falhamos. Pensamos ter capturado Lewis Carroll; olhamos novamente e vemos um clérigo de Oxford. Pensamos ter capturado o Reverendo C. L. Dodgson – olhamos novamente e vemos um elfo dos contos de fada. O livro se quebra ao meio em nossas mãos. Para cimentá-lo, recorreremos à Vida (WOOLF, 2015, p. 01).

Osman da Costa Lins nasceu no dia 5 de julho de 1924, no interior do estado de Pernambuco, na cidade de Vitória de Santo Antão. Assim, começam quase todas as indicações biográficas sobre o escritor brasileiro e que teve vida breve, apesar de riquíssima obra. Complementa-se quase sempre que um dos dados mais

estabelece: “Começar já”; enquanto Secunda, / Mais brandamente, encarece: “Que não tenha pé nem cabeça!” / E Tertia um ror de palpites oferece, / Mas só um a cada minuto. / Depois, por súbito silêncio tomadas, / Vão em fantasia perseguindo / A criança-sonho em sua jornada / Por uma terra nova e encantada, / A tagarelar com bichos pela estrada / – Ouvem crédulas, extasiadas. / E sempre que a história esgotava / Os poços da fantasia, / E debilmente eu ousava insinuar, / Na busca de o encanto quebrar: “O resto, para depois...” “Mas já é depois!” / Ouvia as três vozes alegres a gritar. / Foi assim que, bem devagar, / O País das Maravilhas foi urdido, / Um episódio vindo a outro se ligar – / E agora a história está pronta, / Desvie o barco, comandante! Para casa! / O sol declina, já vai se retirar. / Alice! Recebe este conto de fadas / E guarda-o, com mão delicada, / Como a um sonho de primavera / Que à teia da memória se entretece, / Como a guirlanda de flores murchas que / A cabeça dos peregrinos garante (CARROLL, 2002, pp. 7-8).

⁹ Recentemente traduzido e publicado no site da editora Cosac Naify por ocasião de edição comemorativa desta editora dos 150 de Alice.

marcantes e que ecoa em sua obra é o fato de ter perdido a mãe poucos dias após seu nascimento – dado por ele confirmado:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Dizem que ela se parecia com uma das minhas filhas, não sei. Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência. Não digo que tenha sido traumatizado, mas tenho a impressão que a coisa me marcou. Em consequência dessa morte, passei minha infância praticamente sozinho (LINS, 1979, p. 211).

A vida profissional de Osman Lins começou bem cedo na carreira bancária, passou pela escrita em suplementos de jornais, direção e produção de programas de rádio, e atravessa a academia onde ensinou literatura brasileira na Faculdade de Filosofia de Marília por alguns anos. Formou-se contabilista aos 22 anos, e fez alguns cursos de dramaturgia, ainda em Recife para onde se mudou aos 16 anos. Além dessa formação mais técnica, fez doutorado em literatura e sua tese, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, foi defendida no mesmo ano de lançamento de *Avalovara*. (Cf. IGEL, p. 11, 1988). Qualquer coisa que se diga a respeito da vida de Osman Lins, entretanto, concerne rigorosamente à justiça ética e integridade com que viveu. Ademais, há que se diga: ele era, sobretudo, um artesão da palavra, sua profissão era escrever ficção - ser escritor era uma responsabilidade sua com seu tempo. Escrita comprometida no combate pela legitimação do escritor como alguém digno de merecimento de reconhecimento e sustento pelo ofício. Tal postura fica bastante clara em suas obras, depoimentos, entrevistas, e sobre o que dele dizem, por exemplo o que afirmou o escritor Moacyr Scliar:

His war was with words. He struggled to find the exact expression; he searched until he could give the sentence a rhythm that translated itself into a mathematical formula, like Pythagorean correspondence between numbers and sounds or the cabalistic vision, according to which every letter has a profound meaning. *Avalovara* is an example of this search, of this battle that Lins won decisively. Indeed, few Brazilian writers worked the word with such dedication, with such obstinacy. He adopted Paul Valéry's motto in *Eupalinos*: "The greatest freedom is born of greatest rigor"¹⁰ (SCLIAR, 1995, p. 197).

Em analogia, entre Lewis Carroll e Osman Lins, é interessante observar que, apesar de não haver na vida desses autores praticamente semelhança alguma (pormenores, épocas, público leitor em geral). É possível dizer que algo os aproxima: a importância que ocupa na obra de ambos a necessidade de ordenação e definição matemática e que nos lega, enquanto crítica, a tarefa de ressaltar cada diferença, avaliadas sob tantas perspectivas quanto nos for possível, e construir, nessa atividade, a matéria, o assunto, as descobertas que concedam reconhecimento às pesquisas em literatura com a devida integridade e relevância que lhe é merecida.

Analisar *Avalovara* em relação às Alices corresponde à entrada numa cidade única, capaz de suscitar inumeráveis possibilidades: rede que se abre, enigma que se expande.

La Literatura Comparada es un efecto de lectura. No hay un objeto previamente constituido, sino, parafraseando a Ritvo (1992) objetos solitarios. Digo en plural lo que Ritvo dice en singular, pues la pluralidad – como ya lo señalo Tania Franco Carvalhal (1986) forma parte de la Literatura Comparada.

Los lectores comparatistas partimos siempre de por lo menos dos (y detrás de esos dos, infinitos o al menos múltiples) objetos de la lectura. Pero la lectura ya es plural (siempre, en realidad,

¹⁰ Sua guerra era com as palavras. Ele lutava para encontrar a exata expressão; ele procurava até que pudesse dar à sentença um ritmo que se traduzisse em uma fórmula matemática, como a correspondência entre números e sons pitagórica ou a visão cabalística, segundo a qual cada letra tem um significado profundo. *Avalovara* é um exemplo dessa busca, desta batalha que Lins decisivamente venceu. Na verdade, poucos escritores brasileiros trabalharam a palavra com tanta dedicação, com tanta obstinação. Ele adotou o lema de Paul Valéry em *Eupalinos*: "A maior liberdade nasce do maior rigor" (Tradução livre).

lo es): leemos con el horizonte de las lecturas previas, de los otros textos reclamados por el texto, estamos siempre desmontando y remontando (como se remonta un río) una corriente (una caderneta, para usar el falso - ¿falso?-equivalente portugués), que se entreteje con otras: el hipertexto, como ya lo he anticipado (CARIELLO, 2007, p. 44).

Enfatiza bastante apropriadamente, em relação à ideia plural que vislumbro, em sua tese intitulada *Jorge Luis Borges y Osman Lins, poética de la lectura*, como vimos acima, a autora argentina e estudiosa da obra osmaniana, Graciela Cariello, exatamente acerca do ponto a que me refiro quando o intertexto se mostra no horizonte das leituras prévias dos autores, entretecido nas novas e assim por diante.

Assentada, pois, em toda a pluralidade que me lega a pesquisa sobre Osman Lins e que me levou à leitura dos textos carrollianos numa nova chave, descrevo, em seguida, a disposição dos capítulos de minha construção – os lugares de análise da minha *cidade tese*.

No item *Alamedas*, do primeiro capítulo – “Alamedas e Praças/*não escolhi ao acaso o seu falar*” - sondarei todas as menções feitas por Osman Lins às obras do autor britânico Lewis Carroll de que tive conhecimento, ao longo dos anos de pesquisa, que inclui as visitas ao acervo do autor pernambucano, disponibilizado no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB¹¹ e, obviamente, a leitura de textos de sua autoria.

O propósito primordial pauta-se na necessidade de depreender não só a distância entre os autores - partindo do princípio que é justamente com essa distância que posso me situar, mas algum indício que tenha significado relevante na leitura de Osman Lins - e, desse lugar que os vê em distância,

¹¹ Pesquisar e manusear itens do acervo de Lins, não propiciou apenas a amplitude teórica deste trabalho, pois deparei-me com fontes significativas que subsidiaram minha elaboração do substrato formativo ideológico do escritor, mas me pôs diante de planuras de textos pelos quais o escritor transcorreu leituras e apropriações, dali extraiu algumas de suas fontes, veiculando desse modo minha projeção de agentes formativos de seu ofício de escritor. Ademais, a leitura de cartas, sobretudo aquelas trocadas com Gregory Rabassa sobre a tradução para inglês de *Avalovara* e outras trocadas com Hermilo Borba Filho, nestas últimas em contato com uma faceta pitoresca de Osman Lins.

partir para a análise de traços simbólicos, dados, construções que venham a ser coincidentes ou que indiquem enriquecimento crítico em literatura.

Alamedas alude à parte da *cidade tese* como metáfora de trajetórias em que desenvolverei análise em resposta à questão: *como os dois textos se relacionam?* Desse modo, a entrada nessa *cidade tese* vem da visualização com que literariamente os dois textos se relacionam e alcançam o item seguinte que vem a ser *Praças* – e que deve se constituir em local de exposição, o transitar de elementos que venham a ter certo encontro de detalhes e elementos que estão em ambos os textos. Pautando-me na análise simbólica de tais elementos que tem algo de uma confluência de leitura justamente propiciada pelo uso desses símbolos.

É aí que estudarei especificamente com mais detalhamento, alguns dos símbolos mais expressivos, presentes nas obras, tais como: unicórnio, grifo, leão, no âmbito de seres simbólicos; e de certos pormenores ligados a ☉ e Alice, personagem osmaniana e carrolliana, respectivamente.

O segundo capítulo, intitulado “Lagos e Pontes / por uma espécie de reflexo”, é subdividido em duas partes para abranger as duas figuras de maior importância na pesquisa: as figuras do **espelhamento** e a do **atravessamento** que, por sua vez, implicam na intertextualidade.

O atravessamento, indicado aqui metaforicamente, além de eleito para intitular a tese, tem a finalidade de ilustrar a importância da simbologia do espelho colhida na segunda obra aliceana de Carroll, *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, e amplamente utilizada na obra de Osman Lins, *Avalovara*. Tal movimento metafórico – o de vislumbrar o atravessamento da obra *Avalovara* pelo espelho – me incita à abordagem da crítica de aporte intertextual que fundamenta também o desenvolvimento da análise a que me proponho. Atravessar *Avalovara* pelo *Espelho* carrolliano é entretecê-las, jogar com suas imagens, buscar pistas e, de um modo diametral, enxergar *Avalovara* refletido nesse artefato.

O espelho desempenha diferentes papéis nos enredos dessas obras. Se por um lado, o espelho na segunda Alice é um portal, equivalente na primeira

Alice à toca do coelho (materializações de aberturas oníricas), por outro, em *Avalovara*, a imagem do espelhamento vem a fundir dois outros aspectos: a duplicidade e a reversibilidade. Ocorre uma espécie de desvio de simbolizações - o espelho que se atravessa pode, oblíqua e analogamente, ser visto em *Avalovara* como porta ou até como o tapete final - ambos, elementos liminares nessa obra.

Se em *Avalovara* a arquitetura textual possui forte ligação de extrema força com a imagem do espelhamento - desde o Quadrado Mágico isso fica claro, pois é na escrita espelhada que forma e conteúdo se fundem - nas *Alices*, o lado avesso do espelho configura espaço que, se não reproduz propriamente a imagem, representa como distorção onírica e abertura para a o enredo.

O espelhamento estudado na subparte *Lagos* é tomado em duas acepções: primeiro de reflexo enquanto mecanismo de duplicação e, segundo, de reversibilidade/inversibilidade, frequentemente usada em *Avalovara* e que aparece nas *Alices*. Apesar de serem aspectos diferentes um do outro, terminam por se mesclar, abrindo, a partir do estudo da duplicação, como um aporte metaficcional, minha leitura acerca da *mise-en-abyme* em *Avalovara* - mecanismo estético disseminado no texto de forma perspicaz, principalmente no que concerne à destreza com que Osman Lins coordena a orquestração do romance, muito acentuadamente nos fragmentos metafissionais.

Justamente porque a figura do espelhamento tem toda essa carga de relevância arquitetural, tal símbolo foi deslocado neste estudo, do capítulo que estuda os demais símbolos em *Avalovara/Alices* para que permita uma sondagem mais acurada.

Lagos são espelhos naturais. Como elemento da *cidade tese* e por sua natureza especular, *Lagos* foi escolhido como parte do título deste capítulo. O mito de Narciso, para citar exemplo clássico, se desenvolve a partir da possibilidade de espelhamento própria da água. No engendro alegórico desse espaço de investigação, mostra-se este título tão adequado quanto *Pontes* que, em sobreposição às águas, permite atravessamento de uma margem a outra. O

atravessamento é um dos movimentos mais decisivos para a justificativa que encontro no estudo aqui desenvolvido.

O segundo item, *Pontes*, dedicar-se-á às imagens simbólicas do atravessamento – espaços fictícios ou reais simbolizados nas narrativas; objetos imbuídos de capacidade permeável e, com isso, assumem também feição de fantástico, além de, metaforicamente, projetar a linguagem peculiar em cada obra. São limiares: porta, o fosso do elevador, espelhos, toca do coelho, tapete. Passagens, enfim. Naturalmente, aqui, o estudo dos símbolos adquire importância chamando atenção ao fato de que toda construção simbólica gera um mundo e esse mundo “fala” ao homem, bastando-lhe conhecer mitos e decifrar símbolos para compreender essa linguagem, ou seja, em última análise, “o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos” (Cf. ELIADE, 2007, p. 125).

Ademais, as questões intertextuais configuradas no aludido movimento metafórico de *atravessar Avalovara pelo espelho*, por sua vez, serão apresentadas em verificação à ideia de que, apesar de não haver a constatação de remissão ou referência explícita às *Alices*, como é o caso do romance seguinte de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, há um movimento intertextual que não necessariamente demanda constatação de remissão, não pleiteia que esteja calcada a escrita de *Avalovara* em alusão às obras carrolliana deliberadamente. No entanto, a partir das heranças das leituras é possível que sejam entrevistos indícios que liguem as obras.

Para melhor elucidar de que modo se dá minha investida de filtragem de indícios de intertexto nas *Alices* e *Avalovara*, disponho de uma ideia de contrastar indícios colhidos nos textos e desenvolver (em toda a tese) análise que enfoque tal colheita – **ler no texto de um o que possam vir a ser “resquícios de leitura” no texto do outro** – nesse item será explicada.

Para sondar os lugares da invenção como amparo para a escrita, conquanto fonte de criação das histórias criadas, o terceiro capítulo se divide, à semelhança do anterior, em duas partes: *Bosques* – estudo do espaço - e *Jardins*, para desenvolvimento de estudo acerca do insólito das obras.

Refletirei na primeira delas sobre algumas das questões espaciais ligadas à criação literária, nas obras de ambos os autores, questões que apontem a relevância da categoria espacial, os mundos construídos pela palavra e os caminhos abertos, pelos quais podemos atravessar enquanto elaboradores da fortuna crítica da literatura, e, em seguida, me deterei na análise do insólito – seus desdobramentos e inserção nos textos ficcionais aqui estudados. A escolha desse segmento do título, *Bosques*, recai sobre todo o pensamento acerca do espaço diegético como lugar de mistério. À maneira de Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, quando diz que a metáfora do bosque para o texto narrativo se estende para além dos contos de fadas, aplicando-se em qualquer texto narrativo. “Há bosques”, diz ele, “como Dublin, onde em lugar de Chapeuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, no qual podemos encontrar Ilsa Lund ou Rick Blaine” (Cf. ECO, 2009, p. 12).

Aprofundando o que vem expresso por Eco, encontramos para além dos bosques aliceanos nos países das Maravilhas e do Espelho, o bosque nas páginas de *Avalovara*.

O “Bosque” osmaniano é formado de muitos lugares. Lugares da palavra. Inspirada na metáfora de Umberto Eco (que por sua vez evoca o texto de Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*), para fundamentar nesta parte do presente trabalho, a investigação acerca da importância espacial nas obras analisadas adere ainda à necessidade de sondar o que liga essa importância à inserção do insólito, enquanto categoria fomentadora de detalhes ligados à ação e também de peculiaridades fundamentais dos personagens em relação à narrativa. O insólito não se pauta apenas na categoria espacial, mas vale a pena pensá-lo enquanto ponto de partida desta categoria.

Na verdade, toda minha demanda pela compreensão do que vem a ser o insólito advém de indicação osmaniana mesmo, conforme já citado, a partir de sua tese, quando alude ao País das Maravilhas aliceano como “espaço de natureza insólita”. A partir daí, tenho escrutinado inúmeros textos das mais variadas vertentes, procurando compreender como se dá essa planificação para

o autor pernambucano, por que ele, enquanto escritor de ficção, também se arma com essa distinção e com ela, se lança no engenho da criação.

É necessário elucidar que – em relação ao reconhecimento do insólito como traço compositivo dos gêneros fantástico/maravilhoso, e a partir do momento que minha escolha de parte do título desta tese recai sobre o insólito, julgo por bem deixar claro que com tal escolha aludo ao quão significativo é o reconhecimento do estatuto de tal característica enquanto traço narrativo¹².


Elegi a palavra “indícios”, em enfática alusão ao Paradigma Indiciário, de Carlo Ginzburg, que motivou a metodologia de pesquisa aqui desenvolvida, conforme previamente explicado. Escolhi deliberadamente o conectivo “no” [Indícios *no* insólito], justamente por reconhecer o insólito como algo que ultrapassa uma sistematização de exemplos de coisas inusitadas, estranhas, mas se planifica, se mostra, sobretudo, como um “lugar do estranho”, digamos, e que em alusão ao trecho da tese de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, age como espaço contaminador, especificamente no exemplo de Lins que cita a personagem Alice. Diz ele: “Espaço imaginário, igualmente importante e **insólito**, mas de natureza bem diversa o de Lewis Carroll” (1976, p. 66) (grifo meu).

Enquanto pesquisadora, me dei a conhecer o teor de inúmeros textos e me deparei inclusive com diversos ensaios ou livros com os quais também, em minha pesquisa – que é sobre *Avalovara* – aplicavam-se em determinadas nuances.

Minha proposta de reconhecimento do insólito no romance osmaniano não tem como pretensão enquadrar ou categorizar *Avalovara*, mas a partir desse

¹² Eis que para minha imensa surpresa, já com a tese em franco e adiantado andamento, encontrei uma referência acerca de um livro de crítica literária, cuja publicação se encontra esgotada e que adquiri através do site nacional de sebos, Estante Virtual, por ter me chamado a atenção o seu título *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de Lenira Marques Covizzi. Surpresa ainda maior tive ao ler no índice do referido título que um de seus subcapítulos tem por nome “Indícios insólitos: a exceção feita literatura”. Tal surpresa, porém, se converteu em compreensão de que não se trata de coincidência pura e simples, mas que no exercício da pesquisa em literatura, acabamos por colher no mesmo campo semântico da crítica, além de origens advindas de autores que tem contatos intertextuais diretos ou indiretos. No caso do meu estudo, e que não é o caso de Covizzi, o uso de “indícios” tem essa fonte de origem pautada no estudo do historiador italiano Carlo Ginzburg, o Paradigma Indiciário.

reconhecimento, fui em busca do clareamento e enriquecimento sobre esse perfil narrativo que se aplica a espaços e personagens e, com isso, inevitavelmente cheguei ao estudo sobre a escrita Fantástica, que no caso desse romance tem muito mais um efeito poético do que categorizante.

No encarte integrante das primeiras edições de *Avalovara*, por exemplo, José Paulo Paes menciona as mulheres de Abel: Roos, Cecília e , cita a afirmação do autor de que elas são reais, “não são simbólicas ou metafóricas”, afirma Osman Lins (apud PAES, 1973, p. 03). E completa em alusão à tal questão:

E a ele pouco se lhe dá que falem, no caso, de “realismo mágico”, como é moda agora. “Tento construir, obedecendo a uma estrutura rigorosa, um mundo rebelde, imaginário, única maneira a meu ver de sondar as profundezas do real”, diz Osman Lins (LINS apud PAES, 1973, p. 03).

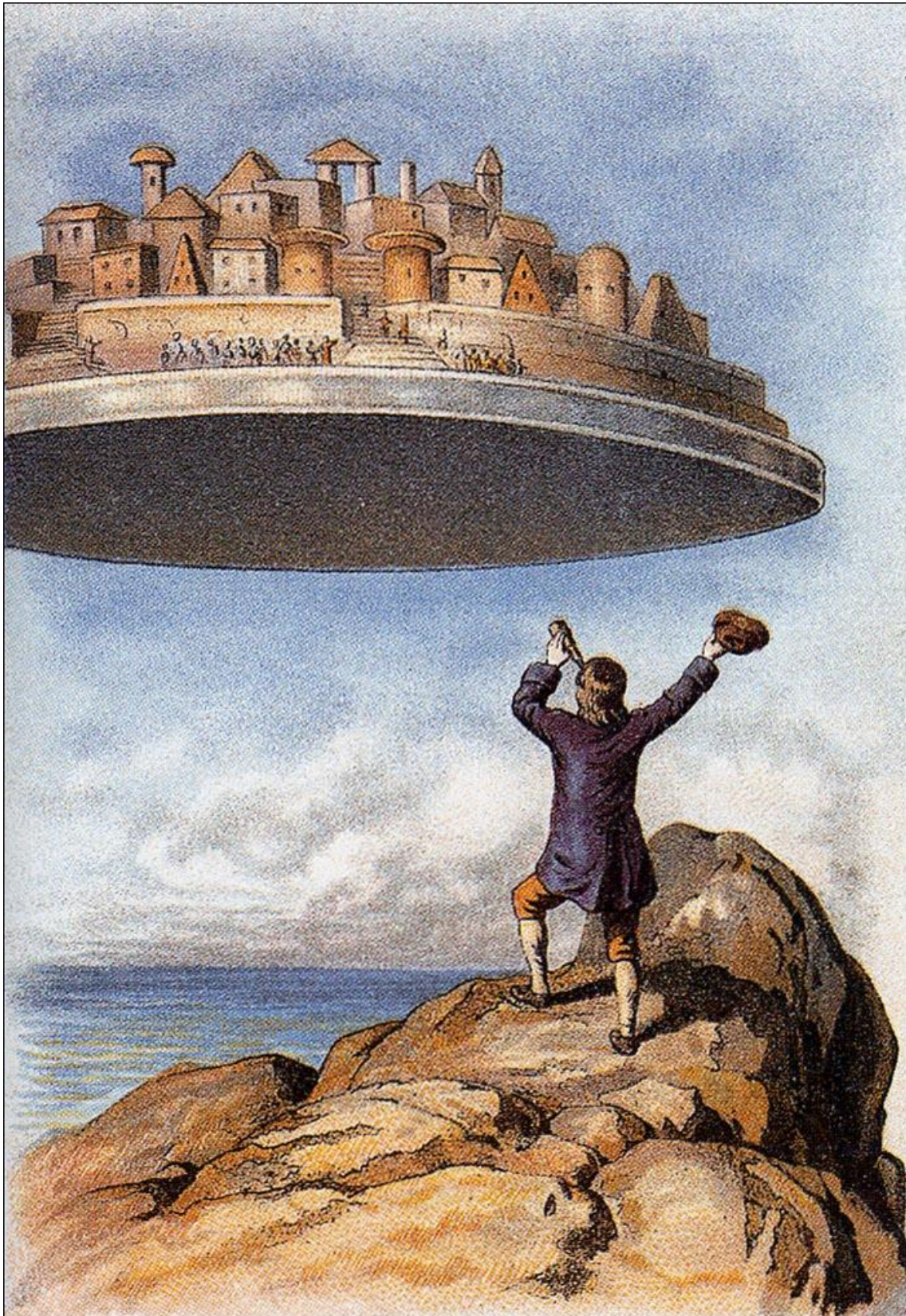
Por fim, dando curso ao texto que se forma advindo de toda a minha pesquisa, retomo a ideia da *cidade tese*, e revelo que há também uma ideia em meu espaço e forma de estudo que à semelhança de pequenos prédios, quando pesquiso, estudo, escrevo, armo pilhas de livros em torno de mim, de modo que se formam espécies de alamedas entre casas de papel. Há, é claro, todo um material digital, mas que, nessa clave do estudo, findam por se unificar aos meus edifícios com dorsos, meus livros.

Finalizo, pois, com a epígrafe com que Antonio Candido abre *O Discurso e a Cidade*, de Calvino em *Cidades Invisíveis*: “Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos”.

Nesta *cidade tese*, portanto, que se esclareçam relações e que o trânsito seja coerente com toda a construção, que advém das fontes, matéria prima do esforço e que se manifesta com zelo, paixão e respeito – que são minha forma de tratar a literatura. E um convite ao texto.

Que seja profícua e iluminadora esta peculiar visibilidade crítica-literária na forma do percorrer da cidadela onde *Avalovara* atravessa o espelho e projeta a partir desse cruzamento valiosas pistas. Saltos.

~ CAPÍTULO I ~



Gulliver-Laputa, ilustração de Jonathan Swift, Leipzig, c. 1910 /

<http://www.geocities.ws/pensamentobr/mapashtml.html>

CAPÍTULO I ~ ALAMEDAS E PRAÇAS /

Não escolhi ao acaso o seu fular

*Em criança, doía-me não ter asas e voar sobre as cidades;
se continuasse a afligir-me com a circunstância de ser
bicho da terra, estaria imerso na loucura e desgastando-
me em sonhos, com o que me impediria de agir no âmbito
de minhas possibilidades.*

Guerra sem testemunhas
Osman Lins

É unanimidade tanto na crítica carrolliana quanto na osmaniana: as obras desses escritores desconhecem a escolha meramente aleatória de fatos, personagens, nomes e até mesmo palavras que integram seus textos. Mesmo a “desordem” é regida sob a batuta da ordenação. Cada item é meticulosamente selecionado e tem uma finalidade ou se acopla à uma reinvenção que constrói um significado novo. Há muita ênfase no discurso do romancista Osman Lins sobre a fronteira que aparta o que é ficção do que se passa na vida dita real.

Apesar do alegado imprevisto com que pela primeira vez Lewis Carroll narrou na proa do barco a história que escreveu posteriormente, um fato é relevante de nota: a segunda narrativa de *Alice, Através do Espelho*, foi lançada anos depois e já destinada à publicação, diferentemente da primeira que, segundo as fontes, apenas seguiu para edição após insistentes pedidos de amigos de Carroll.

Não digo com isso que haja uma diferença discrepante na maneira com que seu autor armou as narrativas. Ao contrário, percebo que a diversidade nas tramas se dá apenas em certos aspectos da forma estrutural, por exemplo, numa as cartas de baralho como motivo e na outra o jogo de xadrez. São mais frequentemente publicadas em um único volume e tudo isso motiva que sejam tratadas com unicidade. Aqui, particularmente refiro-me às *Alices*, pois não

considero para a análise proposta que aprofundamentos sobre quaisquer particularidades entre ambas sejam relevantes para a pesquisa ora iniciada.

Apesar de toda a distância em tempos, espaços, línguas, ideologias, formações religiosas, a circunscrição proeminente de união entre Osman Lins e Lewis Carroll é a fantasia, a ficção, a rigorosa atenção matemática com o decalque de forma que suas criações devem ter, guardando as particularidades de diferentes públicos, obviamente. A não casualidade como via de expressão. O cuidado minucioso com detalhes medidos e calculados. *Nada é gratuito*, afinal, como disse Osman Lins.

1.1 Alamedas

1.1.1 Travessas e alamedas, todas, num raio que se amplia

Ao realizar as pesquisas minuciosas à cata de indícios carrollianos em todas as manifestações de Osman Lins, fossem elas textos ficcionais, entrevistas, ensaios, sua tese, cartas, anotações pessoais e sobre escrita, tudo, enfim, localizei referência que transcrevo abaixo. Decidi dispô-las cronologicamente aqui, de modo que sigam a ordem de escrita e publicação por Osman Lins.

Em uma das cadernetas de viagem do escritor, no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, traz a seguinte descrição de sua passagem pela cidade de Londres e que, apesar de não mencionar Alice, alude ao atravessamento do espelho – figura ligada à narrativa de Carroll, pois é justamente a que ele utiliza na publicação citada em *Marinheiro de Primeira Viagem* anos adiante:

19 - 6 - 61¹³. As luzes amarelas de Londres. A circunspeção dos ingleses. Os incríveis chapéus-côco. As coisas às avessas. O dinheiro. A impressão de ver tudo através de um espelho. Depois a gente se acostuma um pouco, então pensa que está errado, conserta e aí fica errado (LINS, PASTA “DIVERSOS”, 2013).

¹³ Curiosamente, até a data que ele insere como sendo o dia dessa anotação tem uma reversibilidade palindrômica.

Além da citada, entretanto, existem três textos publicados que trazem menções explícitas às Alices de Lewis Carroll: a primeira em *Marinheiro de Primeira Viagem*, no fragmento em que alude à sua chegada a Londres, intitulado “No Reino do Espelho”. Aí se lê: “Quem cruza a Mancha entra a viver, como Alice, do outro lado de um espelho: todas as esquerdas passam a ser direitas e vice-versa” (LINS, 1980, p. 105). Nota-se que o escritor recorreu a uma lembrança, provavelmente, a partir da anotação mencionada na caderneta de viagem. É interessante detectar que a ideia de atravessamento e também de inversão, que serão aprofundadas em capítulo posterior, se mostra na percepção de Osman Lins, manifesta no detalhe de sua nota e também de sua publicação.

O segundo texto publicado com menção às Alices é sua tese - *Lima Barreto e o espaço romanesco* - em que reconhece o mecanismo de Carroll como um imbricado movimento de contaminação do espaço na personagem:

Espaço imaginário, igualmente importante e insólito, mas de natureza bem diversa o de Lewis Carroll. As aventuras de Alice efetuam-se em *países*, do espelho ou das Maravilhas: aí há animais que falam, cartas de baralho adquirem existência humana, reinam aparecimentos e desaparecimentos, instauram-se transformações (súbitas metamorfoses) como lei constante do mundo e que, inclusive, não poupa a personagem, como se a contaminasse o espaço (...) (LINS, 1976, p. 66).

Não afasto a possibilidade de ponderar que haja motivação aliceana consciente em detalhes de *Avalovara*, principalmente ao considerar, que, analogamente, toda citação, segundo Compagnon (cf. 2007, p. 119): “é também uma imagem: um instantâneo, um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe de sua biografia”.

E por fim, o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* em que há três diferentes fragmentos ao longo do *continuum* do texto em que surge uma citação da primeira Alice - *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* - conforme se lê:

18 de julho

“...então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar’.”

Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap. VIII
(LINS 1976, p. 10).

5 de dezembro

“Alice esperou que os olhos do Gato se delineassem e então saudou-o, inclinando a cabeça.”

Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*
(LINS, 1976, p. 75).

“Pensou Alice: ‘É inútil dirigir-lhe a palavra, enquanto não se manifestarem as suas orelhas, ou, ao menos, uma.’ Um minuto mais tarde, a cabeça inteira surgira.”

(LINS 1976, p. 206).

Trata-se na realidade de uma única citação que Osman Lins dividiu em três partes. Ele todavia extrai deliberadamente um trecho dessa passagem de Carroll (entre o primeiro e o segundo fragmentos), correspondente à fala do Gato para Alice: “‘*Como vai passando?*’ disse o Gato, assim que teve boca suficiente para falar” (CARROLL, 2002, p. 83) provavelmente porque só lhe interessava no decurso da *Rainha* a fala de Alice.

Além disso, é possível ao leitor observar que o autor promove um progressivo apagamento de dados, à medida que retoma o texto carrolliano: no primeiro fragmento, vê-se a referência ao livro, ano, autor e ao capítulo; no segundo, apenas ao livro e ao autor e, finalmente no terceiro, referência alguma, embora o leitor não se perca diante dessa ausência pois que esse último fragmento se inicia com “Pensou Alice...”, o que termina por situar o leitor e remetê-lo à continuidade da citação.

Percebo ainda sobre o texto de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* neste trecho e a relação que se mostra metaforizada na disposição textual dos fragmentos do Gato de Cheshire, é relevante mencionar que o desaparecimento

de dados acompanha o que ocorre com a memória do Professor, que gradativamente dilui-se, tal qual vimos na subtração de itens na citação do Gato. Logo nas primeiras linhas da última entrada do diário, que leva a data de *23 de setembro*, reconhece: “Mesmo a fala do Espantalho aqui e ali se refaz, numa espécie de luta pela recordação. Na verdade, tudo isso adverte-nos para esquecimentos mais profundos e talvez irreparáveis” (LINS, 1976, p. 192).

Mas ainda sobre a data especificamente em que surge a citação do Gato, o dia *18 de julho* [de 1974] – cabe mencionar que é precisamente um ano antes da grande enchente que também ali assinala o Professor em citação na entrada do dia *19 de julho* [de 1975]: “o Capibaribe inunda oitenta por cento do Recife e atinge setecentas mil pessoas, desalojando trinta e cinco mil, isto sem falar nas casas que ruíram, nos mil quilômetros de ferrovias levados pela torrente, nas cem mortes (...)” (LINS, 1976, p. 159) e digo com isso que a entrada demarca eventos significativos – no texto, a invasão da ficção intertextual, no mundo, a invasão das águas na enchente.

Além dessa ideia referente ao dia demarcado com a aparição do Gato, vale ressaltar os dois últimos parágrafos do dia *17 de julho*, na entrada imediatamente anterior à aparição do Gato de Cheshire. Pela primeira vez aparece o nome da obra de Julia, e o leitor se depara com o mesmo nome que consta na capa do volume que tem nas mãos: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, “romance contíguo, na aparência, a modelos do passado” (Idem). E aí, vem o parágrafo final, demarcando uma divisão de águas, enlevamento da ficção e não de uma ficção qualquer, mas um sonho dentro de um sonho, que é o País das Maravilhas – alusão ao que tratarei em capítulo posterior, o mecanismo de *mise-en-abyme* e mais uma vez a ideia aliceana de *inversão*, também será abordada posteriormente:

Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, **ocorre o inverso**. Isto porque a narradora empenha-se em dissimular os seus achados. Se nos escapa esse traço, fundamental na romancista, avaliaremos incorretamente o livro. Descobrir nele o que há de elaborado e pessoal – e as minhas descobertas nesse campo, até agora descontínuas e indisciplinadas, deixam apenas entrever aqueles veios

encobertos – será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha (LINS, 1976, p. 9).

Há marcante relevância no fato que justo neste fragmento o Professor aponta o “objetivo principal” de seu ensaio e, na entrada do dia seguinte, sem qualquer comentário pessoal ou anotação sobre outros temas. Apenas a citação recortada, à maneira de epígrafe. E no dia seguinte, na entrada do *19 de julho* [de 1974], ele pondera sobre o fato de resumir a partir deste ponto o livro de Julia Enone, que começa justamente na entrada subsequente, mas que, no entanto, salta um dia e começa, finalmente no dia *21 de julho*.

Apesar de não me deter na análise de *A Rainha*, por não se incluir no primeiro plano do *corpus* desta tese, tal como *Avalovara* e as *Alices*, é inegável a importância da abordagem da inclusão por Osman Lins do intertexto carrolliano e a partir disso, proponho uma interpretação que julgo digna de nota e que se aproxima nesse item da ideia que Kellen Camargos desenvolve em sua tese¹⁴ tanto para diálogos quanto para confrontos teóricos posteriores com outros estudos, afinal, o uso explícito de *Alice* em *A Rainha*, pode, como diversos outros exemplos, ter considerável carga de implicações simbólicas.

Posso afirmar que o Gato de Cheshire¹⁵ é um dos personagens mais emblemáticos da literatura em todo o mundo. Conhecido como o Gato de Alice, o Gato que ri, inspirador de tantas manifestações artísticas de todas as esferas, é dono de uma personalidade contagiante e enigmática. Entrevejo uma das razões que se insere pontualmente na trama textual de *A Rainha* e reforça contundentemente o uso do intertexto explícito no romance de Osman Lins: no

¹⁴ “Augusto Abelaira e Osman Lins: leitura, intertextualidade, metaficção e romance-diário”, Goiânia, UFG, 2013.

¹⁵ O afamado Gato integra a obra de Jorge Luis Borges, *O Livro dos Seres Imaginários* e traz a seguinte explicação: “Em inglês existe a locução *grin like a Cheshire cat* (‘sorrir sardonicamente como um gato de Cheshire’). Sugeriram-se várias explicações. Uma, que em Cheshire vendiam queijos em forma de gato que ri. Outra, que Cheshire é um condado palatino, ou *earldom*, e que essa distinção nobiliárquica causou a hilaridade dos gatos. Outra, que nos tempos de Ricardo III houve um guarda florestal, Caterling, que sorria ferozmente ao bater-se com os caçadores furtivos. No romance onírico *Alice no País das Maravilhas*, publicado em 1865, Lewis Carroll dotou o gato de Cheshire da capacidade de desaparecer gradualmente até não deixar mais que o sorriso, sem dentes e sem boca.

diário do Professor não está a frase, mas quem recorre ao texto de *Alice*, ali encontra o marcante diálogo, quando a menina solicita ao Gato, encarapitado num galho alto de árvore, que lhe indique a direção para onde ir e o Gato fala que adiante encontrará os loucos Chapeleiro e Lebre de Março, ao que ela teme por não querer “se meter com gente louca”, mas o Gato prontamente retruca:

(...) “**somos todos loucos aqui.** Eu sou louco. Você é louca.”
“Como sabe que sou louca?” perguntou Alice.
“Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.” (CARROLL, 2002, p. 63).



Ilustração de John Tenniel para a primeira edição de
Aventuras de Alice no País das Maravilhas, 1865

A evidência do tema da loucura supõe pelo menos duas atitudes no leitor: ou uma lembrança do diálogo da menina com o Gato ou uma consulta

à fonte, como forma de completar o entendimento de estar disposto ali tal fragmento. Vale lembrar que as *Alices* não costumam ser textos de difícil acesso para leitura – mas ele tem seus enigmas ligados à ficção (e Osman Lins sabia disso). E trava, portanto, tal jogo duplo, e em seguida evolui finalmente o resumo do Professor do livro de Julia. Em fechamento à abordagem da *Rainha*, por ora, pondero com uma citação na segunda entrada do diário, dia 1º de maio, que tanto alude ao exercício encetado pelo personagem autor e que denota fortemente a ideia que envolve a intertextualidade: “Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo” (LINS, 1976, p. 2).

Ora, sendo a operação intertextual justamente algo que advém dessa apropriação, diálogo ou tessitura que ecoa em cada indivíduo de maneira única, coaduno neste estudo algo que se funda na ideia de que decidi escapar à citação óbvia de Osman Lins em um texto (*A Rainha*) como mote para estudar a literatura comparada e deixei que minha intuitiva leitura que entreviu *Alice* em *Avalovara* tomasse a direção do estudo.

Especificamente, devo relembrar que a ideia de trabalhar com *Avalovara* e as *Alices* se deu a partir de um gato que surge no fragmento 16 da linha narrativa A do romance de Osman Lins sugerindo cautela antes da remissão a outro gato (o de Alice?); o que não teve boca no fragmento da *Rainha*, mas que já integrava o repertório de Osman Lins como inspiração intertextual?

Para melhor detalhar meu movimento de leitura, contraponho abaixo, após a ilustração ligada à cena (e que despertou minha ligação ao texto) da primeira edição da primeira *Alice*, este diálogo da menina com o Gato de Cheshire e, em seguida, a chegada do “gato cósmico”, que me remeteu a ele, em *Avalovara*:



Ilustração de John Tenniel para a primeira edição de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 1865

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras *muito* longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito (CARROLL, 2002, p. 62).

Assim, dos grandes espaços, um gato cósmico estende-me a garra. Mas cuidado! Não supor que por causa desse gesto me pertencerá. Logo recolherá a garra e ele mesmo, em seguida, se recolherá a outro gato, de que — quem sabe — é a unha (LINS, 1973, p. 181).

Para mim, a similitude na projeção da emblemática aparição para Alice do Gato de Cheshire despontou no texto osmaniano e, mesmo não dispondo da confirmação tácita da evocação consciente, foi essa a imagem que orientou o impulso para lançar-me na busca por qualquer pista carrolliana na criação de Osman Lins.

Repeti num ato criativo o movimento – de um gato a outro – a partir da remissão estabelecida pela minha leitura. A continuação desse trecho de *Avalovara* citado acima, especialmente escolhido para compor uma das epígrafes com que abro esta tese, ilustra tal inequívoco movimento: “Avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores” (Idem).

A despeito da distância de várias ordens que se interpõe entre os autores, tal constatação concedeu-me segurança suficiente para sustentar a correlação entre eles de forma frutífera, possibilitando o prosseguimento da análise. Um detalhe significativo no mesmo parágrafo em questão, é que se lê citação direta de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, como mote do deslumbramento de Abel diante de Roos e, ao mesmo tempo, denúncia da impossibilidade de realização plena desse amor, a espera, a morte, como desfecho do inalcançável.

Afinal, constato, de volta a Paris, não ter-se alterado a natureza ou o ritmo da extensa frase que, sabendo ou não, Roos, foz do ir e do vir, me escreve: uma correspondência de três ou quatro dias, inclusive carta de Lausanne e a mensagem que, tudo fazendo para assediá-la, mando de Verona – uma folha das vinhas que precedem a cripta com o presumível túmulo da jovem Capuleto e o verso "*It is my lady; o, it is my love*" –, aguarda uma vez mais a sua volta (LINS, 1973, p. 181).

A disposição do intertexto britânico neste mesmo parágrafo, na verdade, numa clave de leitura particular, corroborou minha inclinação em afirmar o movimento de intertextualidade. Nada sugere explicitamente que o “gato cósmico” seja aliceano e nem que a citação da exclamação de Romeu Montéquio, no momento que se descobre entregue e apaixonado por Julieta Capuleto seja um fechamento da presença da literatura inglesa no romance de Lins nesse fragmento. Porém, deu-se um diálogo direto com a unicidade da minha leitura, plausibilidade sobreposta numa forma de compreensão das leituras como o que Schneider afirma: “O espaço literário é um espaço regido por uma vertigem essencial. Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão” (1990, p. 100).

Foi nesse parágrafo que se deu para mim tal legitimação de comparação com base na manifestação do intertexto britânico disposto por Osman Lins. A presença da citação da peça de Shakespeare também é epítáfio do túmulo da jovem em Verona e tudo fica sutilmente entremeado na disposição dos elementos: a folha da vinha da cripta, a frase pronunciada por Romeu ao ver Julieta¹⁶ no balcão – arrebatada e deliberada corte de Abel a Roos.

Ao atentarmos, no entanto, ao parágrafo que vem imediatamente antes deste em *Avalovara*, vemos que a menção à luz da cidade de Pisa e o reconhecimento de ser “precipitado nas suas cidades” – nela, Roos, formada por cidades, faz de Abel além do buscador, o arqueólogo da palavra, que reconhece os traços da arte europeia que, por sua vez, ilumina a sua.

Como em Amsterdam, Roos, ser – além de ofuscante – dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria, não está alheia a essa experiência. Do mesmo modo que, em outras circunstâncias, ela presente (carne limitada e espaços construídos), sou precipitado nas suas cidades, descubro-me, ante a dubiedade e a luz pisanas, não ante Roos, mas introduzido no universo da sua presença – certeza não perturbada pela mínima sombra de dúvida. Reconheceria um arqueólogo, com a mesma segurança, uma epígrafe ou um friso de civilizações com as quais houvesse convivido, acaso os descobrisse, a centenas de metros de profundidade, ainda que desfigurados (LINS, 1973, p. 181).

¹⁶ Sempre me chamou a atenção o fato de que em nenhum momento da passagem por Verona, Osman Lins nomeasse explicitamente a “jovem Capuleto”, que é o de sua segunda esposa, Julieta, e além de companheira, assumidamente cúmplice e aliada em suas aventuras textuais. O romance *Avalovara* é inclusive dedicado a ela. Não cabe fixar no corpo do texto tal percepção de minha leitura, pois não se liga ao assunto primordial do estudo, mas para que não se perca tal apreensão, disponho como nota e complemento com um trecho do texto de Regina Igel, *Osman Lins: uma biografia literária* em que discorre sobre Julieta de Godoy Ladeira: “O encontro com Julieta ficou na memória de Osman, identificável como decorrente daquilo que era a própria razão da sua vida: ‘Foi por intermédio da literatura – através dos meus livros e também dos seus – que eu viria a conhecer uma certa criatura sensível, discreta e corajosa, a quem mais tarde viria a ligar-me e que, desde então, comparte comigo, entre alegrias e raivas, a aventura de viver’. Em ocasião diversa, ele também já tinha declarado: ‘Julieta de Godoy Ladeira, escritora e minha mulher, exerce há anos uma influência das mais benéficas nos meus livros. Discuto com ela quase todos os meus problemas de criação. A rigor, é coautora de todos os meus últimos livros’ ” (IGEL, 1988, p. 70).

Não tenho como divisar definidamente o entorno que possa, com precisão, revelar o intertexto de Carroll em Lins. Reconheço, porém, estes traços que vem a delinear magistralmente o escritor brasileiro que de maneira resoluta e sagaz dissemina em sua ficção a luminosidade das leituras prévias que fez. Os estilhaços dessas leituras que vem a unir para formar o todo - ideia cara a Osman Lins, espriada em todo o seu texto - encarna a presença de Roos, luz da arte do Velho Mundo, “desfiguração” que pode, no entanto, ser por ele reconhecida.

A disparidade entre os textos e autores que aqui estudo é indiscutível, mas nutre, justamente pela diversidade, a cadeia de impressões que eleva o estudo intertextual a um patamar especialmente rico, possibilitando a colheita vasta, que nos torna capazes de reconhecer fronteiras novas do mundo da literatura.

Na fronteira em que pontualmente analiso os textos destes dois autores, apesar da reconhecida e citada disparidade (sobretudo, as divergências de contextos históricos, sociais e linguísticos em que viveram), a relação entre seus textos tem, como disse Borges, um sonho que as precede e torna a escritura possível (Cf. BORGES, 1985, p. 17). O que ocorre aos autores, percebo, é um esforço consciente no trato com a palavra numa escala rigorosa, minuciosa e que a meu ver se encaixa, ainda citando Borges no Colóquio sobre Literatura Fantástica¹⁷, quando lhe perguntaram qual sua opinião sobre a declaração do escritor Arthur Machen de ter o homem de letras a função de inventar histórias maravilhosas e contá-las de maneira maravilhosa:

Son dos requisitos arduos, desde luego, y quizá uno comporta el otro. (...) Cada época vuelve a contar los mismos argumentos, con un ligero matiz, que es precioso, sin duda. Quizá estemos condenados a repetir los mismos versos pero con variaciones preciosas (...). El extraño deber de un escritor es éste: un escritor recibe todas las vicisitudes humanas, siente todas las pasiones, pero sabe que su deber es, en lo posible,

¹⁷ Ciclo de conferências realizado na Universidade Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1984, em torno da Literatura Fantástica, cujas conferências foram transcritas e publicadas no ano seguinte. Integravam a lista de conferencistas, Luis Jorge Borges, Italo Calvino, Torrente Ballester, dentre outros.

transmutar todo en belleza; además las miserias, los fracasos, las deficiencias, las humillaciones, todo eso es como una arcilla que le es dada para literatura, y sobre todo cuando es fantástica (BORGES, 1985, p 18).

O comprometimento de Osman Lins com seu público, seu tempo, seu país e seu ofício é bastante evidente em sua ficção. O escritor vai fundo em cada item: conteúdo, enredo, forma – calculadamente invulgar e brilhante na forma com que burila a obra de arte que cria. E além das posições que se delineiam a partir da leitura ficcional, ele generosamente esclarece sobre si e sua consciência criativa de como diligentemente conduz o trabalho. Diz-nos ele em entrevista intitulada “Nunca o Poder é Aliado da Criação Artística”, concedida ao *Jornal da Cidade*, Recife, em 1976:

Establecí una línea de construcción muito rigorosa e dentro disso soltei as rédeas. Essa rigidez se estende até ao número de linhas de cada parágrafo. Gide dizia que o artista deve se apoiar nas dificuldades e também acredito nisso. Parti para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo. Tudo na vida é um balanço entre o caos e o cosmos. Há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo. **Nada no romance é gratuito** (LINS, 1979, p. 207). (Grifo meu).

O teor dessa enunciação, previamente expresso na citação de Conan Doyle, na Introdução desta tese¹⁸ tem seu tema iluminado no sintagma de *Avalovara* que completa o título do capítulo que ora desenvolvo, “Não escolhi ao acaso o seu falar” e encapsula precisamente o que almejo frisar sobre a maneira tanto de Osman Lins, quanto de Lewis Carroll de lidar com a escrita.

A primera vista, las aventuras de Alicia parecen irresponsables o casi arbitrarias; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja, que asimismo son aventuras de la imaginación. Carroll, según se sabe, fue profesor de matemáticas en la universidad de Oxford; las paradojas

¹⁸ (cf. p. 23) “The matter was entirely beyond coincidence”.

logicomatemáticas que la obra nos propone no impide que ésta sea una magia para los niños (BORGES, 1986, p. 01).

Sobre Carroll, especificamente decidi desenvolver a análise do Gato de Cheshire neste tópico de relação entre os textos, por se tratar de um exemplo contundente de elaboração puramente literária no caso do escritor inglês: o Gato de Cheshire não aparece, por exemplo, no primeiro manuscrito de *Alice*. Sua entrada na narrativa carrolliana integra algo que escapa totalmente ao aleatório, provavelmente mais acentuadamente do que outros personagens, considerando que há praticamente uma transposição de texto da versão manuscrita para a edição de 1865.

Sendo reconhecido como traço fundamental, portanto, a forma com que os dois escritores, resguardando todas as peculiaridades de seus tempos e espaços (um em meados do século XIX, no coração da Inglaterra vitoriana, mais precisamente no ambiente acadêmico de Oxford e o outro em meados do século XX, no Brasil, desde o interior de Pernambuco até a metrópole de São Paulo, com a passagem, também, pelo ambiente acadêmico universitário), elaboram seus textos, com minúcia matemática.

1.1.2 Abelhas zumbem imóveis soando

Partindo, portanto, do reconhecimento dessa sutileza minuciosa observada no perfil de criação osmaniano, decidi mencionar um trecho de *Historia del alfabeto*, obra que integra o acervo de Osman Lins depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, e que traz, dentre muitos grifos feitos pelo escritor ao longo do texto, um em especial que indica seu interesse em conhecer melhor os meios pelos quais a escrita se estabeleceu. Curiosamente, numa sequência de quatro ideogramas egípcios – destaca-se este abaixo, grifado por Lins e que pode guardar peculiar sentido com o que posteriormente ele realizará em *Avalovara*. Trata-se da ilustração de uma abelha e sobre tal diz o autor:



(...) significa “rey” y es el pictograma de una abeja. El hecho de que se haya escogido este signo nos ilustra sobre el concepto que de la monarquía se tenía en el antiguo Egipto. No se eligió, como era de esperar, una criatura que sugiriera la idea de poder y dominación, por ejemplo el león, sino que se prefirió la abeja, animal relativamente inofensivo, quizá a causa de su extraordinaria capacidad de organización¹⁹ (MOORHOUSE, 1993, p. 30).

A palavra “abelha” em português contém o nome do protagonista de *Avalovara*: “Abel” e, para além de considerar o Abel mais óbvio, o bíblico e apesar de não poder aqui afirmar categoricamente que se trata de uma motivação para o criador de Abel na escolha onomástica do personagem, vale como uma observação que me remete ainda a outro título – o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e que, sobre o qual diz Elizabeth Hazin, em seu artigo “A junção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre *Avalovara* e o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier”:

Osman Lins praticamente absorveu, de um sem número dos verbetes ali dispostos, a matéria com que teceu o texto de *Avalovara*, não somente no nível lexical, ou para reforçar certos contextos simbólicos, mas também para ajudá-lo no que ele denominou “desvendamento” dos personagens e dos eventos do romance (HAZIN, 2011, p. 01).

¹⁹ (...) significa "rei" e é o pictograma de uma abelha. O fato de terem escolhido este sinal ilustra o conceito que tinham de monarquia no Egito antigo. Não se elegeu, como esperado, uma criatura que sugerisse a ideia de poder e dominação, como o leão, mas a abelha, animal relativamente inofensivo, talvez devido à sua extraordinária capacidade de organização (tradução livre).

“Abelha²⁰” é o verbete que abre o citado *Dicionário de símbolos*, e em sua significação, remete-me também à personagem ☽: “Figuração da alma e do verbo – em hebraico, o nome da abelha, **Dbure**, vem da raiz **Dbr**, palavra -, é normal que a abelha desempenhe também um papel iniciático e litúrgico” (CHEVALIER, 2008, p. 3)²¹. Tal entendimento é confirmado por Leny Gomes (1998, p. 92): “Abel, criador e manipulador da palavra, tem em seu nome, além da possibilidade etimológica “sopro-espírito”, que o associa à palavra como atributo divino, uma aproximação fonética com **abelha**”.

Interessante perceber que a figura do Abel bíblico não ganha no *Dicionário* um verbete exclusivo; é mencionado no verbete “Caim” (2008, p. 162), sendo este: “o primeiro homem nascido do homem e da mulher; é o primeiro lavrador; (...) o primeiro *errante* à procura de uma terra fértil e o primeiro construtor de uma cidade”; e aquele: “o favorito do céu”. Talvez uma parte dessa busca aqui encetada à cata da identificação de desvendamentos.

Seguindo, porém, no enalço do entendimento da escolha deste nome em especial para o protagonista, cheguei à colocação feita por Leny Gomes (1998, p. 92), que traz, inclusive, a correlação etimológica do nome: “pode derivar do hebraico Habel: ‘sopro, hálito’ (cf. GUÉRIOS, R.F.M., 1981). ‘Sopro’, em várias tradições, tem o sentido de força criadora divina, relacionando-se com o Espírito”.

Todo o esforço em compreender esse pormenor acerca da nomeação de Abel faz parte de um empenho meu de acompanhar as pegadas dos mecanismos osmanianos de criação em seus textos. Não me furto ao senso de, no exercício de tais capturas textuais, demonstrar tais descobertas que, instrutivamente, passam a fazer um sentido único – advindo do meu olhar, da minha leitura.

Esse fato textual não surge de um indício carrolliano, mas ele ilustra bem para mim a destreza de Osman Lins com a escrita, sua cuidadosa

²⁰ Espécie animal cujo macho tem apenas a função de fecundar sua rainha. Zangões não são reis. Zangões não tem pais, originam-se pelo processo de partenogênese (Cf. MOYES, 2010, p. 669).

²¹ A edição original do *Dictionnaire des Symboles* data de 1969, Éditions Jupiter, Paris - de acordo com artigo de Elizabeth Hazin (2011, p. 03).

habilidade em lançar mão de detalhes que podem parecer imperceptíveis, mas que envolvem a criação com uma espécie de halo de proteção resguardado no detalhe artístico.

Sigo, portanto, e aproveito para confirmar com as palavras do próprio Osman Lins (1969, p. 66), em *Guerra sem Testemunhas*: “Dar nome aos personagens, ato que à primeira vista parece não encerrar dificuldade alguma, é na verdade tão embaraçoso como criar o próprio personagem”. O encontro com a ilustração desse hieróglifo grifado por Osman Lins, a abelha (escrita egípcia²² que se liga ao nome escolhido): Abel - concedeu a meu entendimento a grande importância que deve ter tido para o escritor definir com esse nome o personagem que de tantos modos a ele se liga.

Na busca por este desvendamento, seria como ler, num jogo especular em que a coisa aparece e se transforma em desenho/símbolo para depois se transformar em palavras.


Em *Avalovara*, recorrências simbólicas às abelhas são dispostas também em outros segmentos do romance, muito especialmente em dois fragmentos que compõem as reflexões de Abel acerca de “A Viagem e o Rio”, que entrecortam a linha narrativa R, como uma resposta compositiva, segundo Abel, do “Tempo mítico e das suas relações com a narrativa” (LINS, 1973, p. 182). Primeiro, são o parâmetro comparativo dos elementos que formam o pássaro Avalovara e ainda como integrantes metafóricos do corpo de ☉ : “Tocando-a, os dedos ardem e onde quer que pousem há um zumbido, um frêmito. Habitam-na enxames de abelhas?” (Idem, p. 349) – a significativa simbologia do pequeno ser que fabrica, labora, produz – no romance, esse símbolo também pode ser visto partir de muitas perspectivas, e no caso do ensaio de Abel, são abelhas, os pequenos seres formadores desse tempo mítico,

²² É relevante lembrar que Abel menciona na linha narrativa A que o livro anteriormente solicitado junto com a Odisseia aldina seria um manuscrito egípcio. E aí se dá uma peripécia na narrativa e vem “por engano” o poema místico, consagrado ao unicórnio: “Requisitei uma *Odisséia* aldina e um manuscrito egípcio, em grego. Não sei grego. Queria vê-lo, apenas. Veio o livro de Aldo Manucci. No lugar do outro, por engano, trouxeram-me a versão grega de um poema místico. A apresentação em italiano dá as características do texto. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio” (LINS, 1973, p. 220).

em que a ficção tem vida e se enlaça no seu próprio criador: o homem, sua palavra e sua criação:

Nele e em torno dele: um rumor sem silêncios, cortiço ressoante de abelhas, a Eternidade ressoando: em torno dele e nele. Abelhas zumbem imóveis soando: em torno dele e nele. Abelhas zumbidoras, suspensas – não se movem – em toda a extensão do Tempo e do Mundo (LINS, 1973, pp. 48-49).

Conciliam-se, nele, hóspede dos dias e das noites, abrigando no seu corpo os zumbidos das abelhas imóveis e suspensas, as duas faces do Tempo (LINS, 1973, p. 368).

Contrapondo a imagem do hieróglifo sublinhado (no exemplar do já citado *Historia del alfabeto* da biblioteca de Osman Lins) à escrita cuneiforme, seria como vislumbrar os dois personagens: Abel e ²³ numa espécie de espelhamento e ao mesmo tempo imbricada união espiritual e carnal, convergindo para mescla de significantes e significados, na forma de um intercurso sacro, em que um personagem é som²⁴ e imagem e o outro escrita, ou, por outro lado, um é texto e o outro, escritor, e assim, (re)criam-se simultaneamente *ad infinitum*.

Em entrevista a Esdras do Nascimento, publicada em *Evangelho na taba*, quando questionado sobre contradição nos bastidores formativos de *Avalovara*, no que concerne à elaboração e ordenação da obra, Osman Lins esclarece e

²³ Há na forma dessa personagem algo que na primeira leitura que fiz de *Avalovara* me levava a compreendê-la muito mais como um pequeno ser alado, do que contendo chifres. Na verdade, a comunhão entre ela e Abel se ilustra também na forma. O casal sofre essa inversão: o nome de Abel advém de um desenho que tem significados e ela é um desenho de que se desconhece o nome.

²⁴ O “zumbido” dos primórdios e criador do mundo na mitologia hindu – o mantra Om, na fala de Osman Lins é uma “fórmula religiosa sagrada entre todas e que representa o Absoluto. O encontro dessas duas vertentes – de um lado a escrita e as narrativas, de outro o amor carnal e o corpo – naturalmente não surgiu por acaso” (LINS, 1979, p. 175 - 176). Ponto de suma importância e que figura a representação de modo arrebatador e calibra o suporte arquitetural sobre o qual se sustenta *Avalovara*: “A sua vibração cósmica, associada a uma espécie de tambor primordial, cria o Espaço-Tempo de onde o mundo conhecido emerge. De Om emana o universo de palavras e de coisas como um texto em espiral” (HAZIN, 2010, p. 50).

confirma o uso do hieróglifo como recurso que resulta numa conjugação que se assemelha ao modo como constrói a narrativa:

(...) você absolutamente não se engana quando menciona uma contradição: de um lado um domínio intelectual na elaboração da obra, de outro lado, a porta aberta à magia etc. Sim, há isto. Há essa contradição, ou, para ser mais exato, esse conflito. Tomo a liberdade de fazer aqui, o que não me agrada, uma citação minha. Em “O ponto do círculo”, de *Nove, Novena*, uma personagem fala dos hieróglifos. Para ela os egípcios haviam encontrado, na sua escrita, o equilíbrio entre a geometria e a desordem. Confrontavam-se, nos **hieróglifos**, uma criação intelectual e a natureza. Confrontavam-se e conjugavam-se. Certos escritos meus, *Avalovara* entre eles, são deliberadamente uma construção intelectual e como que uma invocação mágica. Isto, bem entendido, não para obedecer a uma teoria, a um programa. Mas porque eu próprio, como um homem, levarei sempre em mim essa contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério (LINS, 1979, p. 180).

Ao assumir nessa menção aos hieróglifos a criação intelectual e a natureza, Osman Lins assume o que venho suscitando e afirmando como um dos tópicos de relevância mais arrebatado: não cabe em sua criação o aleatório.

Estudos sobre símbolos tem uma suma importância e toda conformidade com a gênese do texto osmaniano e por esse motivo requerem atenção e conexão com a minúcia e com senso ordenador matemático, urdidura primeira na tessitura deste escritor, e que, ademais, integram sua biblioteca em exemplares por ele estudados na elaboração de *Avalovara*. Por exemplo, obras de Matila Ghyka, em que alusão a hieróglifos como fonte egípcia da técnica de emprego de símbolos (Cf. GHYKA, 1968, p. 15) que são engenho essencial na trajetória arquitetural pitagórica:

El fundamento y la convergencia de la vía normal pitagórica, consecuencia de la fraternidad real, comunidad de origen y compenetración del Mundo vivo, y de la ley de armonía en que tienden a armonizarse y unirse las almas hermanas, es el amor:

amor hacia los animales (...) y hacia los hombres, que culmina por la grandiosa iluminación del amor divino (...). Jámblico menciona la fuente egipcia de la técnica simbólica (...). El símbolo puede ser una frase, una palabra (...), un *signo* geométrico, o un número (GHYKA, 1968, p. 16).

Por fim, em retomada à ideia que reverbera do hieróglifo grifado no exemplar de Osman Lins, cito o fragmento do texto de *Avalovara* em que “abelhas solitárias” e “leões negros” compõem entrelace simbólico no olhar de Cecília.

Ela inclina a cabeça, fita-me um instante e desvia o olhar. Volta a fitar-me rápida (abelhas solitárias, esses olhos, riscando as superfícies). "Abel é homem das letras e dos livros. Filósofo. Conhece o outro lado da Terra." Zumbem leões negros e velozes nos olhos de Cecília. Cecília senta-se no banco de vinhático ao lado de Hermenilda e cruza as pernas delgadas. Visível a ossatura dos joelhos. O silêncio de Cecília é atravessado por leões (LINS, 1973, pp. 114-115).

A força simbólica vibrante dessas imagens é capaz de expressar no uso dos seres (abelhas e leões) a forja de Abel – e o que virá a ser (vê-se aí também mais um dado de caráter anunciador de seu envolvimento com ☺) o seu encontro com a plenitude de criador, de escritor. Essa plenitude, que o escritor Osman Lins encontra na escrita e nela funda uma forma ideologicamente definida e abraçada com todo vigor de um homem fortemente envolvido com sua tarefa de incasavelmente trabalhar e ordenar o mundo pela via da palavra. Colho ainda no texto em que está o hieróglifo da abelha, grifado por Lins, um fragmento que define razões pelas quais exercendo a escrita, somos pontes com o outro e transmitimos mensagens que nos estabelecem no mundo.

Escribimos por la misma razón básica que nos hace descubrirnos ante un amigo y amenazar con el puño a un enemigo, hacer un nudo en un pañuelo o desplegar una bandera a medio mástil. Todos ellos son diferentes métodos de comunicación, de transmitir (a otros, o a nosotros mismos) un

mensaje significativo; pero tienen en común el atraer la atención de nuestra mirada²⁵ (MOORHOUSE, 1993, p. 15).

Os dois textos se relacionam na medida da força de ordenação e organização matemática de seus autores.

Assim como *Avalovara* traz o quadrado Sator sobreposto pela espiral que atravessa os temas do romance, logo em suas páginas iniciais, em *Através do Espelho*, de Carroll, temos o desenho de um tabuleiro de xadrez e um “problema” de jogadas em que a protagonista, aludida como “Peão Branco (Alice)” deve “jogar e vencer em onze lances” (CARROLL, 2002, p. 128).

Nada, nenhum elemento é passível de escapar a um plano prévio na criação osmaniana e de modo semelhante o matemático Lewis Carroll engendrou os mundos que avivam tão intensamente a ficção – de Osman, como vimos, e de todo o mundo.

1.2 Praças

1.2.1 O Unicórnio circula entre estas páginas

Antes de qualquer exposição de resultados da pesquisa aqui desenvolvida, vale frisar que praças eras locais de grande apreciação por Osman Lins, como afirma em entrevista concedida a Geraldo Galvão, em 1973, “três coisas pelas quais eu vou longe: praças, relógios estranhos e fenômenos celestes. Não essas pracinhas ajardinadas que vemos por aí: e sim praças como a de São Marcos, em Veneza” (LINS, 1979, p. 170). A escolha desse espaço em meio à *cidade tese* se destina conforme previamente anunciado, ao olhar voltado

²⁵ Nós escrevemos pela mesma razão básica que nos faz desnudar-nos a um amigo e ameaçar com o punho a um inimigo, fazer um nó num lenço ou exibir uma bandeira a meio mastro. São todos métodos diferentes de comunicação, de transmitir (para os outros ou para nós mesmos) uma mensagem significativa; mas que tem em comum a atenção do nosso olhar (tradução livre).

a alguns elementos simbólicos em particular nas obras, que guardem traços de semelhança e que serão aos poucos expostos e analisados.

A não casualidade, retomo a ideia, é fortemente presente nas escolhas de Osman Lins, e tópico da fonte de estudos matemáticos de ambos os autores. Amplifica, dessa forma, cada andamento de temas, personagens e disposição dos mesmos, uma vez que provoca no leitor impulsos por detectar significados por detrás de aparições nos textos e este exercício aguça sobremaneira a imaginação.

Um dos pontos mais importantes deste trabalho se deu quando tive a oportunidade de empreender as visitas e pesquisas na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde situa-se parte do Arquivo Osman Lins e de manusear, ler e copiar (com autorização concedida por Ângela Lins) documentos os mais variados, dentre eles os originais datiloscritos de *Avalovara*, cartas, cadernetas, etc. Sondei cada documento com agudeza e também com a reverência de leitora, pesquisadora e admiradora da arte de Osman Lins – tais pesquisas, foram como uma delicada visita à oficina do artesão.

Curiosamente, em uma dessas cadernetas (“Pasta Diversos”, 2012) escrito de punho, com a letra de Osman Lins e datado “24 - 4 - 68”, se lê: “sonhei que havia inventado um unicórnio que me dava ordens. Pensava, no sonho que a arte fabrica seus instrumentos reguladores”.

E o unicórnio dessa anotação sobre um suposto sonho transpõe-se para *Avalovara* e é sonhado por Publius Ubonius, em **S 10**:

Indícios tão pouco vulgares fazem com que o sonho do negociante seja conhecido em todas as esquinas de Pompéia cruze o mar Tirrênio, o Mediterrâneo, chegue ao Egito e seja transcrito em documentos. **O Unicórnio dava ordens a Ubonius (...). Haver engendrado, em sonho, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem – seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e suas próprias criações** (LINS, 1973, p. 94 - 95) (grifo meu)

Esse processo de transcrição de Osman Lins é paralelamente todo um belo processo de atravessar. O texto de um sonho, seu sonho, para uma caderneta e de lá para o texto ficcional e que descreve o sonho do personagem e vara o mundo da Pompeia osmaniana e retoma inteiramente o conteúdo da anotação de anos antes sobre a arte. Tudo num interligamento genialmente montado e que, esteticamente, demonstra o senso de ordenação do escritor, junto a um pensamento unificador, muito seu, em ponderar dessa forma a arte. “A história das palavras é a chave da história das idéias” (READ, 1967, p. 163), é um trecho grifado no exemplar da obra *As origens da forma na arte* que pertenceu a Osman Lins e, na mesma página, por sobre os olhos deste engenhoso escritor, percorro as letras e arremato: o unicórnio é o símbolo sacralizado da *techne*²⁶ de Osman. Um sonho tornado real pela arte. O encaixe, a ligadura, medido em proporção, palavra preciosamente burilada.

O unicórnio carrolliano que aparece no segundo livro de Alice – *Através do Espelho* - nada tem a ver com o unicórnio osmaniano, num sentido mais restrito. Suas fontes são outras – uma antiga canção do século XVII (GARDNER, 2002, p. 217) ou, ao que tudo indica, o unicórnio de Alice refere-se ao brasão de armas britânico. No entanto, o que importa aqui é que ele é um animal fantástico, simbólico e que povoa o imaginário, a literatura e a arte – e que é uma manifestação que se revela nas obras dos dois autores – funciona aqui como um *indício no insólito*. O sonho é, digamos, a cidade criada por Carroll, para sua Alice percorrer, seu engendro regulador, organizador do sistema da linguagem para a arte, pois “vivia numa busca obsessiva de sistemas e decodificações (...)” (UCHOA, 1980, p. 17). No plano onírico, em que “só aparentemente aleatórios [os sonhos] transformam-se em função de uma realidade e de um contexto. Deixam de ser apenas sonhos, para se transformarem em metassonho” [sic] (Idem).

²⁶ Segundo Read (1967, p. 162): “Os gregos, embora sendo a fonte de nossa filosofia da arte, não tinham palavra para a arte. Usavam *techne* – equivalente à palavra inglesa *skill*. A palavra arte deriva do latim *ars*, que também implica *skill* e deriva da raiz *ar*, que significa encaixar ou juntar. Os romanos foram, provavelmente responsáveis pela distinção que se estabeleceu gradualmente entre arte e ofício ou artesanato, pois personificaram as Artes e começaram a pensar nelas como atividades refinadas”.

Um pequeno ponto em que o símbolo engata uma obra na outra, gerando uma espécie de curioso *hiperlink* e que abre nesta *cidade tese* uma forma particular de analisar obras literárias – de línguas, países, épocas, ideologias, autores diferentes. É a leitura que vem da mirada estética que parte de mim.

O leitor vê na claridade maravilhosa da obra, não o que se ilumina e elucida através da obscuridade que o retém e nela se dissimula, não a evidência que ilumina em nome da noite, mas o que é claro em si mesmo, a significação, o que se compreende e o que pode tomar à obra, separando-o para dele se desfrutar ou dispor (BLANCHOT, 2011, p. 250).

Mesmo assumindo que não percebo nenhuma relação alusiva direta à inserção do unicórnio osmaniano por motivos carrollianos, julgo por bem inserir a passagem de *Através do Espelho*, livro em que esse personagem encontra com Alice e com ela trava conversa. Trata-se de um reconhecimento de um pelo outro – a menina exerce para o Unicórnio exatamente a mesma função que um animal fantástico tem para ela, no mundo “real”. E enfaticamente exclama sobre Alice exatamente o deslumbre inverso de um encontro dessa natureza: de um ser de vida normal com um fantástico:

“Sempre achei que elas eram monstros fabulosos!” disse o Unicórnio. “É viva?” “Sabe falar”, disse Haigha, solenemente. O Unicórnio lançou para Alice um olhar sonhador e disse: “Fale, criança.”

Alice não conseguiu conter um sorriso ao começar: “Sabe, sempre pensei que os Unicórnios eram monstros fabulosos também! Nunca vi um vivo antes.”

“Bem, agora que nos vimos um ao outro”, disse o Unicórnio, “se acreditar “se acreditar em mim, vou acreditar em você. Feito?”

“Feito, se lhe agrada”, disse Alice (CARROLL, 2002, p. 220).

A ideia de inversão caracteriza reconhecimento e reverência intercambiável de uma forma apenas admitida no âmbito da ficção, sem que o “inquestionável absurdo” dê lugar ao inacreditável. No momento em que

Unicórnio e Alice pactuam acreditar um no outro torna-se legítima a transição entre o mundo “de verdade” e o mundo “de mentira”. Algo como o que afirma Bauman em sua concepção da ficção artística e adiciona Eco como complemento da ideia que a meu ver exprime exatamente o teor por detrás do diálogo de Alice com o Unicórnio.

Num mundo opaco dominado pelo medo mortal de tudo o que é contingente, opaco e inexplicável, a ficção artística é uma contínua sessão de treinamento para viver com o ambivalente e o misterioso (...). Considere-se, porém, outra descrição bastante diferente, na verdade oposta, da ficção artística - uma descrição proposta por outro ilustre profissional literário, Umberto Eco. Lemos romances, afirma Eco, porque eles nos oferecem a agradável impressão de habitar mundos em que a noção de verdade é inabalável. Por comparação, o mundo real parece ser uma terra extraordinariamente incerta e traiçoeira... (...) É na ficção, afirma Eco, que procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer (BAUMAN, 1998, pp. 150-151).

O uso deste poderoso símbolo (o unicórnio) em suas narrativas, apesar de não se revelar da mesma maneira, guardando as mais óbvias diferenças entre as obras, é como uma assumir a imaginação e a fantasia como um mundo à parte e guarnecido de sua própria realidade. Dotado de leis próprias, real, a seu modo.

1.2.2. Reencontro o meu sonho híbrido

“Todas las artes son acaso una forma de sueño”, é o que afirma Jorge Luis Borges²⁷ em um artigo sobre Lewis Carroll, publicado em *El País*, em 1986. Intensamente ligado à toda a Literatura Inglesa, o escritor argentino situa nesse artigo a relação onírica com a criação de ficções:

²⁷ Não apenas leitor, ou crítico, Borges foi professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires durante o ano de 1966, e a transcrição de suas aulas foram publicadas no Brasil sob o título de *Curso de Literatura Inglesa*, pela Martins Fontes.

La literatura inglesa y los sueños guardan una antigua relación. Beda el Venerable refiere que Caedmon, el primer poeta de Inglaterra, compuso su primer poema en un sueño. Stevenson confiesa que soñó la transformación de Jekyll en Hyde y la escena central de *Olalla*. Un triple sueño de palabras, de arquitectura y de música dictó a Coleridge el admirable fragmento de *Kubla Khan*. Los casos del sueño como tema son innumerables en la historia de la literatura. Pero sin duda los más ilustres se hallan en los libros que nos ha dejado Lewis Carroll. Alicia sueña con el rey Rojo, que está soñándola, y alguien le advierte que si el rey se despierta ella se apagará como una vela, porque no es más que un sueño del rey que ella está soñando (BORGES, 1986, p. 01).

Ao reconhecer sonhos como umbrais nas *Alices*, como delimitadores da fronteira ficcional, consigo vislumbrar a instauração do espaço criado em um universo que extrapola e escapa aos ditames convencionais do mundo “real” e reforça com isso o ambiente diegético, tornado onírico onde se desenrola a trama, se dá a ação.

A conexão com o universo do sonho como fonte inspiradora citada por Borges sobre as narrativas de Carroll difere do sentido que Osman Lins aplica em *Avalovara* em relação à manifestação onírica de Publius Ubonius na linha narrativa **S**, como previamente avaliado na passagem do sonho, com o unicórnio - não deixando por isso de legar importância crucial ao sonho como via de atravessamento para um espaço dialógico em que eventos e aparições fantásticas se legitimam, exatamente como afirma Chevalier (2008, p. 844): “ O sonho é veículo e criador de símbolos”.

Uma ideia que me assalta ao ponderar sobre a necessidade de inclusão nas narrativas de um mecanismo de movimento é que Alice desloca-se num ambiente onírico (ambos os textos são resultado de supostos sonhos - da irmã de Alice/do Rei Vermelho) e em oposição completa, o protagonista de *Avalovara*, Abel, desloca-se em busca de um sonho - metaforizada na imagem da Cidade.

O movimento da personagem Alice pelo espaço do sonho sustenta a narrativa e a necessidade da transgressão como regra para a extrapolação do real, normal, *não insólito*. A carga simbólica de cada movimento é imposta pela

força que o espaço tem: Alice cresce ou diminui de acordo com a leis ditadas por esse *lugar*. O insólito impregna-se em tudo e o trânsito é sutilmente disfarçado pela poética onírica. Analogamente isso ocorre com Abel em percurso pela Europa.

Contraposição pertinente também a caracterizações de cada obra de acordo com suas proposições: “si no hay un sueño anterior la escritura es imposible” (BORGES, 1985, p. 17). O sonho tem, portanto, uma relevância múltipla e diversa, mas que não se esmaece. Ao contrário, firma em cada narrativa a seu modo, a função que elege o reconhecimento do mundo “do outro lado” do sonho, no caso das Alices ou da porta, no caso de *Avalovara*, como inserção no mundo das letras. A ficção carece de um meio, de um veículo, de um ponto que abre e funda ali espaço para início de trajetórias outras.

1.2.3 O grifo fantástico e as flores voam sobre nossas cabeças

A aparição do grifo na obra de Lewis Carroll tem, segundo Gardner (2002, p. 91), a função satírica em relação aos “graduandos sentimentais” do Trinity College de Oxford - é emblema e figura no portão principal do estabelecimento. Na narrativa, ele surge num ponto em que o narrador se dirige a um narratário, indicando instrutivamente o que é um grifo: “(Se você não souber o que é um Grifo, olhe a ilustração)” (CARROLL, 2002, p. 91).



Ilustração de John Tenniel para a primeira edição de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, 1865

O grifo, prossegue a explicação Gardner (2002, p. 91), trata-se de um “(...) um monstro fabuloso com cabeça e asas de águia e a parte inferior do corpo de leão”. Ademais, menciona sua aparição no *Purgatório*, canto 29, da *Divina Comédia*, de Dante – e nesse ponto chegamos a ponto comum às obras – a possível projeção da inspiração da leitura do clássico italiano. Inspiração confessa no caso de Osman Lins e deduzível no caso de Carroll²⁸. Finaliza a nota de comentário sobre o grifo afirmando que “o animal foi um símbolo medieval comum da união entre Deus e o homem em Cristo” (Idem).

Considerando o teor religioso que envolve o animal híbrido envolto em simbologia vasta, vale apontar uma hipótese não remota de que uma possível inspiração na infância de Lewis Carroll, diante de uma dentre muitas outras extraordinárias imagens no ambiente sacro em que cresceu (seu pai era cônego na igreja de Ripon) e há fontes que detectaram nuances de semelhança ímpar entre personagens que viriam a integrar a ficção carrolliana. A fotografia disposta em seguida, intitulada “Misericord” mostra um grifo e um coelho prestes a entrar em uma toca – entalhe situado precisamente na igreja frequentada pelo menino Lewis Carroll.



“Misericord”/ Entalhe em madeira c. 1490 - grifo perseguindo coelho enquanto outro entra na toca. Em um dos altares na catedral de Ripon²⁹, UK.

²⁸ Gardner menciona, por exemplo, que Carroll usa na fala da Duquesa, no País das Maravilhas frase da canção inglesa “The Dawn of Love” inspirada nos versos finais da *Divina Comédia*: “l’amor che move il sol e l’altre stella”, diz a Duquesa: “ ‘Oh, é o amor, é o amor que faz o mundo girar’ ” (CARROLL, 2002, p. 88).

²⁹ Frequentada por Lewis Carroll, pois seu pai era cônego nesta catedral, no período que corresponde à infância do escritor. “Inspiração para as obras aliceanas de Lewis Carroll”. Foto por David Iliff. Crédito: CC-BY-SA 3.0

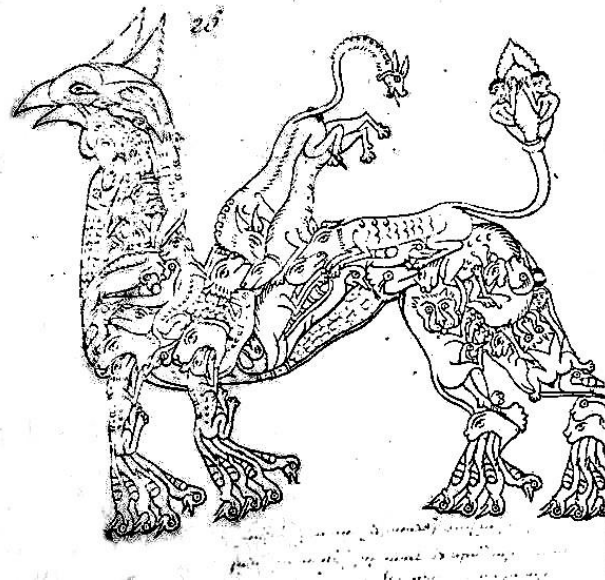
Em seu texto, o grifo inicia com um diálogo com Alice que me remeteu ao sonho de Ubonius com o unicórnio em *Avalovara* (o sonho anotado por Osman Lins como seu e que inspirou a transposição para a narrativa anos depois e já mencionado no tópico anterior, referente ao unicórnio) “Vamos!”, disse o Grifo. “Todo mundo aqui diz ‘vamos!’”, pensou Alice enquanto o seguia devagar. Nunca recebi tanta ordem em toda a minha vida, nunca!” (CARROLL, 2002, p. 92). Parece que tanto Lins quanto Carroll legaram aos animais fantásticos a função de imposição de ordem – e isso pode também ser pensado em duplo sentido. A ordenação fantástica, insólita, como veremos no capítulo destinado mais especificamente a tal discussão.

Para Osman Lins em *Avalovara*, guardando a diferença de característica do monstro fantástico, de se tratar de um animal fantástico inserido de modo veemente e de provável inspiração a partir tanto da simbologia ligada ao medievo e sua arte, quanto ao texto de Dante. Mas há uma descrição no *Dicionário de Símbolos* que se adequa particularmente bem a forma osmaniana de ordenação: “Simbolizam a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (CHEVALIER, 2002, p. 478).

Ao ler tal verbete e visualizar a imagem que Lins utilizou como inspiração para o fular³⁰ presenteado a Roos por Abel, alcanço uma ideia recorrente que ilustra por um lado a composição da própria obra – um livro feito de livros; pássaro de pássaros; mulher feita de cidades; mulher feita de pessoas; mulher feita de palavras etc. – o fato de fazer-se a si a um só tempo

³⁰ Transcrevo a seguir a descrição do grifo por Abel no fragmento **A 19**: “Dou a Roos o fular trazido de Veneza: um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos. Cada uma das patas é um leque de pássaros; as unhas, seus bicos. Os pássaros das patas dianteiras saem do ânus de um símio; e os das patas traseiras das bocas de animais sem corpo. Lobos, cavalos, leas, aves, pequenos monstros e a cara de um velho semelhante a Esopo, entrelaçados, muitos com a cabeça dentro da boca de outro. A cauda de um lobo é também a do grifo. No extremo da cauda, incrustados num penacho, dois personagens idênticos, mulher e homem. Conversam? Toda essa zoologia como que não cabe no corpo da besta fabulosa e assim é que se vêem no ar as patas traseiras de mais dois animais, as cabeças plantadas como flechas a meia altura da sua espinha: o provido de cauda (entre cão e gazela) cobre o outro (cão com cabeça de iguana). A cauda da gazela-cão (ou cão-gazela-flecha?), felpuda, termina em cabeça, com língua de víbora. O grifo tem chifres à feição de asas ou de barbatanas. Seu bico e olhos são aquilinos, bico e olhos agudos. O original, armênio, remonta ao ciclo das Grandes Descobertas e talvez lhe seja anterior. Roos, sorrindo, agradece e põe com gestos lentos o lenço no pescoço. Entre a pele e a blusa negra, movem-se as cores da besta e das borboletas” (LINS, 1973, p. 220).


guarda e compõe. Melhor explicando: aquilo que se impõe como dificuldade maior no engendro da obra transmuta-se em sua maior força passa a simbolizar a própria obra e os contornos de sua estética – ponderada e realizada com laboriosa dedicação.




Fotocópia de *grifo formado de seres* que integra uma das pastas de figuras e imagens ligadas à criação do romance *Avalovara*, no acervo de Osman Lins- FCRB, Rio de Janeiro.



Por fim, reafirmo com esse indício de ser insólito que é o grifo, o caráter minucioso e detalhado de pensar em todos os mínimos detalhes da obra de arte que ali cautelosamente armou para partilhar. Um modo de expor seu mundo e de pensar e fazer arte de uma maneira genuína e honesta, ligada a toda uma ideologia e compromisso, reconhecendo que a imaginação humana pode criar e com isso unificar, sublimar a opressão e dar-se ao deleite da fruição da arte. “Não escolhi ao acaso o seu falar”, extensão escolhida para esse capítulo da *cidade tese* confirma o artista que pensa, manifesta e age sem medo de se lançar na aventura de dispor dos símbolos, de unificar as ideias e de agir com coragem diante da batalha, dos combates que envolviam ser um escritor no Brasil na década de 70. Não cabe acaso na arte de Osman Lins.

1.2.4 Nome de , escrito com punho firme.

O objetivo maior desta tese, a pergunta que aqui busco responder se pauta fortemente neste ponto: estabelecer um traço de comparação entre as duas personagens principais nas obras analisadas. O vislumbre da menina  obliquamente à menina Alice carrolliana não tem o que se pode dizer de similitudes a ponto que possa pinçar dados, listar indícios e indicar possíveis inspirações explícitas para Osman Lins. Mas ocorre que há certos detalhes que fulguram em mim ímpeto de leitora e que recorre obviamente à sondagem a fim de afirmar uma ideia para este estudo crítico.

Ao decidir-me pela pesquisa comparativa entre *Avalovara* e as *Alices*, impulsionei-me em minha ótica de pesquisa todo e qualquer tópico que pudesse fazer referência ao fato de estar disposta na obra de Osman Lins algo advindo da leitura que fez de Carroll.

Analisar estas duas personagens em paralelo é enriquecedor, pois são distintas em relação, obviamente, ao teor das obras que habitam. Alice é uma menina que foi criada com base em uma homônima real - Alice Liddell - , com idades e, segundo biógrafos relatam, de personalidade semelhantes, em certos traços e com finalidade de integrar uma narrativa devotada a crianças.  é uma personagem das mais complexas em termos psicológicos e por ser multifacetada além de formada por detalhes e particularidades únicos.

A menina inventada por Carroll é um mote para minha análise porque passa por uma queda (na toca do coelho) que analogicamente me expandiu e projetou a queda de  no fosso do elevador do Martinelli. Tal queda não pode ser equiparada em minúcias, mas há para ambas uma demarcação de modificação em seus percursos - para cada uma no momento das quedas. Para Alice, é perseguir o Coelho Branco, já na diegese onírica em que se encontra e para  o segundo nascimento, a instauração nela das palavras, da fala e com tudo isso, o começo do percurso de sua vida dúplice.

Na obra de Lewis Carroll, Alice seria antes como o indivíduo, a mônada que descobre o sentido e já presente o não senso,

remontado à superfície a partir de um mundo em que ela mergulha, mas também que se envolve nela e lhe impõe as duras leis das misturas (DELEUZE, 1974, p. 67).



Sobre a composição diametralmente oposta de ambas, verifico que Alice é uma personagem que nasce de um nome, que pertence a uma menina real, Alice Liddell, confessa inspiradora da personagem de Carroll. ☺ num caminho absolutamente inverso, não nomeada – em torno de seu nome toda uma teia de significação em relação ao que ela é. Ao que parece, nomeá-la seria talvez por demais limitador.


Há, no entanto, um fragmento na linha narrativa O, da qual é narradora, em que ao falar de Inês, sua ama, ☺ menciona alguns dos nomes pelos quais é chamada. E qual foi minha surpresa, apesar de não sentir nenhuma ênfase aliceana necessariamente, que um desses nomes é justamente “**Maria Alice**”. Pode não ter havido intenção alguma de Osman Lins de referir-se à Alice carrolliana, mas no momento de minha leitura, legitimou-se de um modo particularmente especial:



Olha-me dentro dos olhos, afetuosamente, dando-me sempre nomes novos, Amália, Creusa, Sofia, Cristina, **Maria Alice**, a cada novo nome eu sinto-me atingida, cada novo nome parece mais profundo, uma incursão no cerne do meu ser. Inês vai inventando outros nomes, como se tivesse a esperança de vir a descobrir o meu nome real, não o de registro ou de batismo – meras aparências –, mas o meu, o verdadeiro, o que eu própria ignoro e que lhe consinta realmente penetrar em mim, abra-me, um nome que seja como o segredo de um cofre (LINS, 1973, p. 165).

A busca pelo nome de ☺ parece uma busca que compartilhamos com ela mesma. A busca pelo nome configura a busca que Osman grandiosamente estrutura para dar conta de realizar a obra de arte que encapsule toda sua concepção acerca dessa arte. O voo da arte e da invenção iluminadora.

Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. Ao mesmo tempo, contendo um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome (LINS, 1973, p. 38).

Ainda sobre , em breve citação de sua dissertação, Thomaz Abreu (2012, p. 117) menciona, com base na análise de Deleuze, que “ possui uma realidade aliceana (...) pois a personagem de Lins tem sua subjetividade atravessada pela simultaneidade por meio da qual, unificada, encontra-se, ao mesmo tempo, na perspectiva dos seus dois seres, com idades distintas (...)”. A semelhança percebida por Abreu se aproxima da complexidade com que eu entrevejo a fatura, a construção dessa personagem.

Depositado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira - AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa, em um dos documentos referentes à elaboração de *Avalovara*, Osman Lins diz sobre : “Perigo de cair no puro lirismo. Não desejo isto. Os fatos são indispensáveis. (...) Vamos então a colheita de fatos relacionados com a personagem” (LINS, 2014, anexos 14 a 16). A colheita se torna frutífera na medida em que a palavra a atravessa e a modifica: o Jardim da arte é alcançado.

O corpo de  abriga o pássaro Avalovara, homônimo ao livro; tem todas as palavras do Mundo percorrendo sua pele e o romance vai se mostrando aos poucos, sobretudo como uma manifestação do amor carnal entre ela e Abel – por via da palavra. A própria manifestação do amor aos recursos de acesso ao mundo, pela palavra. “Mais do que tudo, a busca de Abel implica em encontrar o nome de , ‘palavra e corpo’ (*Avalovara*, p. 14), polivalente como pássaro que inspira o romance, corpo formado de palavras ou palavra formada de corpos: vozes e signos do mundo” (ANDRADE, 1987, p. 186).

Ainda em relação à citação de Osman Lins acerca do espaço em sua tese, é o corpo da personagem Alice em “súbitas metamorfoses” que dão a marca de oscilações – ela cresce, diminui, seu pescoço ao esticar-se distancia-se de seu

tronco. E na sequência disso, que chamo oscilações no corpo, as narrativas trazem as marcas de oscilações textuais – espelhadas.

Análoga ao processo da condensação é uma das práticas do barroco: a permutação, espelhamento, fusão, intercâmbio entre elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois termos de uma cadeia significante, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros. Figura central do jocismo, de toda obra lúdica, brasão de descendência lewiscarrolliana, a condensação, e sua acepção rudimentar: a permutação fonética (...) (SARDUY, 1979, p. 65).

Tais mecanismos aparecem em *Através do Espelho*, o poema espelhado Jabberwocky/Jaguadarte, explicado a Alice pelo personagem Humpty Dumpty: “Solumbrava, e os lubriciosos touvos (...) ‘Solumbrava’ quer dizer que a tarde caía (...) ‘lubriciosos’ (...) é o mesmo que escorregadios, e operosos, ágeis. Entende, é uma palavra-valise... há dois sentidos embalados numa palavra só” (CARROLL, 2002, p. 206).

Se avaliarmos no nível textual em *Avalovara*, o transporte do insólito, temos no discurso algo que se assemelha ao que em sua obra *O Discurso e a cidade*, Antonio Candido menciona. Consta nessa obra o ensaio “A Poesia Pantagruélica”, que abre o enunciado com uma citação de *Através do Espelho*, de Lewis Carroll: “Seja como for, parece que ele enche a minha cabeça de idéias, só que eu não sei exatamente o que elas são!” (Alice, em *Through the looking glass*)” (CANDIDO, 1998, p. 225). Atento aqui ao fato de quão intensamente os engendros literários carrollianos, e advindos também de toda uma tradição da formação clássica de Carroll, se realizam justamente como na distorção pantagruélica – *Pantagruel* significa “tudo alterado”- Alice é já integrada ao imaginário literário de forma indiscutível.

Em seu ensaio, Candido, apresenta os “anfiguris” e “adínatos”, partindo da ideia de se tratar o primeiro de poesia *nonsense*: “No plano erudito são famosos os anfiguris de Lewis Carroll, um dos quais considerado a obra-prima do gênero: ‘The Jabberwocky’ (...)”.

A fala do personagem acima é contemplada ainda por Butor (1974, p. 154): “É em Lewis Carroll que encontramos os primeiros exemplos dessa nova espécie de palavras. Humpty Dumpty constantemente evocado no decorrer de *Finnegans Wake*, teoriza essa invenção para Alice, em *Through The Looking Glass*, explicando-lhe o poema Jabberwocky”.

Na publicação de Myriam Ávila *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*, temos a seguinte explicação:

A expressão *nonsense word*, corrente nos estudiosos da obra de Carroll e Lear, refere-se a qualquer palavra para a qual não há um significado dicionarizado e à qual nenhum significado pode ser atribuído. As palavras *valise* (*pormanteau word*, na expressão de Carroll. A tradução francesa *mot valise* é corrente nos estudos do gênero na França) formam um subgrupo das primeiras. São palavras que nascem, supostamente, da aglutinação de duas outras preexistentes, resultando em uma integração perfeita dos significados das palavras originárias, mas que, na verdade, ultrapassa esses significados, criando um próprio, indefinível (ÁVILA, 1996, p. 121).

Neologismos não exatamente de natureza aglutinadora, como é o caso do poema “Jabberwocky”, são uma parte fundamental em *Avalovara*, no sentido da invenção de neologismos: “Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem”, diz ☹ (LINS, 1973, p. 81). *Tenderna, lanstoso, emarame* – (a última delas, previamente mencionada pois comporta, em um de seus significados, exatamente o mecanismo de *mise-en-abyme*), significam respectivamente: “luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer”; “o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor” e “ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos - corpo e reflexos - sejam contemplados por alguém” (Idem).

Mecanismo similar aparece em *Avalovara*, no discurso de ☹ e apresento aqui citação de Mary L. Daniel (1976, p. 30), que reconhece ☹, consciente de sua

natureza dupla e de sua criação de neologismos para condensar significados igualmente duplos:

(...) conscious of her dual self, tends to conceptualize rather than orally verbalize impressions received from the world around her through these dual channels. She creates neologistic words, which only she understands, to express dichotomous ideas or actions, and is fascinated by the relationship of diverse of complementary facets of reality to each other. Among her lexical inventions is the word *emaramame*, a palindrome which signifies for her the act of simultaneous coming and going, due perhaps to its dual resemblance to *emaranhar* (to entangle, complicate, mix together) and *emarrar-se* (to put out to sea, go away from land). But it also means something more substantive having to do with her self-awareness and unique reflective experience.³¹

E temos ainda com Butor (1974, p. 159) uma análise que se aproxima da menção às invenções lexicais referidas por Daniel. Ao modo da progressão, bastante usual na criação osmaniana, vemos um jogo de reverberação que não cessa.

Essas palavras de duplo sentido, ligadas em frases de duplo sentido, organizam-se em histórias de duplo sentido. Estas não vão apenas justapor-se umas às outras, mas o começo das novas histórias aparecerá através do fim das precedentes, e algumas delas aparecerão através dos episódios de outra, todas as aventuras particulares podendo finalmente apresentar-se como os diferentes capítulos de uma única narrativa estendendo-se sobre todas as páginas ao mesmo tempo.

³¹ (...) consciente de sua natureza dual tende a conceituar, em vez de oralmente verbalizar impressões recebidas do mundo ao seu redor através dessas palavras canais. Ela cria neologismos que só ela entende, para expressar ideias ou ações dicotômicas e é fascinada pela relação da diversidade de aspectos complementares da realidade de cada um. Entre suas invenções lexicais é a palavra *emaramame* um palíndromo que significa para ela o ato simultâneo de ir e vir, talvez devido à sua semelhança com a palavra *emaranhar* (complicar, misturar) e *emarrar-se* (fazer-se ao mar, sair da terra). Mas isso também significa algo mais substancial que tem a ver com o seu autoconhecimento e experiência reflexiva e única (Tradução livre).

Nesse caso aqui citado, o mecanismo reverbera na linha R 10, já na fala de Abel – a formação de cada palavra, vertendo do corpo dela, a dupla incrustada mulher-palavra, por ocasião do eclipse que acabaram de vivenciar:

Eu e ☾, aturdidos ante a coerência do que vemos, esperamos definir-se o evento já em elaboração, peça a ser executada e anunciada na disposição caprichosa desses elementos, sua introdução ou abertura. Aqui, através dos fios e dos nós, sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas. As narrativas e os eclipses (LINS, 1973, p. 83).

Ora, ☾ é dupla – seu corpo, corresponde ao conteúdo, ao texto total, a todos os textos, todas as palavras – e por isso provavelmente não convém que seja nomeada – ela precisa de liberdade para significar e para nomear as coisas. Mas também o corpo dela é o continente: tanto no sentido de ser aquilo que contém alguma coisa, mas também no sentido de extensão de terra, chão, solo da criação. Ela que, inclusive se reconhece como texto, por exemplo na linha O4:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, comparo-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (LINS, 1973, p. 28).

Na verdade, há por trás de Avalovara, em seus bastidores, uma biblioteca prestigiosa. Em *Guerra sem Testemunhas* temos explicitamente a noção do leitor Osman Lins em adição também à sua tese, escrita simultaneamente ao romance, onde já referido, está a leitura e um breve comentário sobre os textos carrollianos.

Ora, apesar de termos aqui, ao inverso de *Avalovara*, um livro devotado desde sua gênese ao público infantil, este estudo não ficará detido nas acepções do gênero [literatura infantil], mas antes, deter-se-á no texto, nos seus símbolos, na história contada – nos dados acerca da escrita desses homens – e em seu encontro no mundo das palavras. Um desses encontros que chamou a atenção foram comentários dos dois escritores a respeito da suposta liberdade concedida pelas palavras e suas possíveis acepções:

Os intelectuais viciados em gramática, ou de sólida formação literária, só vão se chocar se não tiverem um mínimo de abertura cultural. E os leitores médios talvez encontrem algumas dificuldades na leitura, porque tento não repetir palavras, o que faz com que use algumas menos conhecidas. Mas *Avalovara* pode ser entendido de diversas maneiras, apreendido em diversos níveis, e significados totalmente diferentes dependendo do leitor. Isso é próprio da obra de arte (LINS, 1979, p. 172).

Em seu livro *Symbolic Logic*, Carroll afirma: “(...) sustento que qualquer autor de um livro está plenamente autorizado a associar qualquer significado que lhe agrade a qualquer palavra ou expressão que pretenda usar (...) afirmo que todo escritor pode adotar sua própria regra, contanto, é claro, que ela seja coerente consigo mesma e com os fatos aceitos da Lógica. Vamos considerar algumas ideias que podem ser logicamente sustentadas, e estabelecer assim quais delas podem ser *convenientemente* defendidas; após o que vou me considerar livre para declarar quais delas *eu* pretendo defender” (GARDNER, 2002, pp. 205-206).

A lógica da criação osmaniana mantém-se coerente com o plano do autor, e também isso se dá com Lewis Carroll, apesar de demandas distintas. Segundo afirmações de ambos, e o texto confirma, são a matemática, a lógica e a geometria bases para as tramas.

~ CAPÍTULO II ~



Castelo no ar, xilogravura de M. C. Escher, 1928 /
<http://www.mcescher.com/gallery/italian-period/castle-in-the-air/>

CAPÍTULO II ~ LAGOS E PONTES /

por uma espécie de reflexo

O sol faz-se lâminas entre as folhas. Re – nos milhões de folhas – flete-se. A luz, sobre o lago e as margens, espria-se ondulante e não quero saber onde ficam seus limites.

Avalovara
Osman Lins

2.1 Lagos

Curiosamente, o processo de captura de uma imagem por fotografia (que teve início no século XIX e se desenvolveu principalmente após 1849, quando Louis Daguerre deu sequência a experimentos com a pequena máquina chamada daguerreótipo), ocorre por conta de a câmera ter precisamente em seu centro uma placa rígida espelhada, a partir da qual é conduzido o processo de reprodução de imagem de cuja duplicação o espelho é agente condutor. Para os daguerreótipos franceses, em metal e para os calótipos ingleses, sobre papel (Cf. FORD, 2012, p. 01).

Lewis Carroll, licenciado em letras e professor assistente de matemática no Christ College - Oxford, era fotógrafo. Digo com isso, que é fortemente ponderável que ele considerasse todas as implicações ligadas ao estudo da física, e que destinava àquele pequeno espelho dentro da câmera a função de reproduzir uma imagem – e com ela fazer um inusitado atravessamento – do mundo em movimento ao mundo fotografado, impresso.

Não admira que a figura de atravessamento do espelho usada por Lewis Carroll venha a unir-se aos estudos matemáticos através dos quais ele desenvolvia seus textos, inclusive os ficcionais, entre eles, os mais famosos de todos: as histórias de Alice.

A partir dessa reflexão sobre Carroll, uso a ilustração da revelação da fotografia enquanto processo químico, pois guarda similitudes em relação à sequência de transmutação por que passa a *Obra Alquímica* e que, por sua vez, leva a um pensamento remissivo à fatura de *Avalovara*. A partir de coisas aparentemente tão díspares, torna-se possível pinçar traços de relevância interpretativa do todo da crítica literária – e é nessa chave que constato o quão acentuada é a força simbólica que o espelho tem nas obras aqui analisadas.

O objeto se torna símbolo quando adquire uma aura que ultrapassa sua função operacional pura e simples e se amplia. Foi ao ponderar a respeito dessa teia de significados que percebi a possibilidade de sondar essa ressignificação específica para a criação do espelho ficcional de Alice – partindo desse espelho no centro da câmera de Lewis Carroll. Propositadamente ou não, em alusão ao processo fotográfico ou não, fixou-se como um símbolo forte, cujo uso literário fundou toda uma tradição – *atravessar o espelho* é metáfora vastamente usada, aderida ao imaginário, até mesmo fora de contextos literários.

2.1.1 *Entre espelhos invisíveis*

Ao prosseguir na linha de raciocínio que vislumbra os princípios fundantes das obras, no que concerne ao espelhamento, passo em observação a característica no próprio título do romance de Osman Lins – *Avalovara*³² – que é uma palavra iniciada e encerrada com pequenos palíndromos: “Ava” e “ara”³³,

³² “(...) o título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de “Avalovara”, que muitas pessoas acham estranho (...). Tem um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza o romance e também minha concepção de romance” (LINS, 1979, p.165).

³³ Na leitura de Leny Gomes, “A simetria do nome o recorta em três grupos de três letras cada - Ava/lov/ara -, que conservam na perfeição do nove o simbolismo da tríade divina, sendo o três também símbolo do conhecimento (cf. SANTOS, 1963, p. 147). O paralelismo (mediado pelo amor) entre **ava** e **ara** põe em relação o divino, representado pelo altar (ara), símbolo da ligação

emoldurando o elemento central: “lov” que, por sua vez, traz em ordem inversa as iniciais de Osman Lins adicionada de uma letra “V”, curiosamente simboliza o número 5 em algarismo romano, também relaciona-se com o pentagrama de que fala Ubonius, como veremos adiante.

No centro do Quadrado Mágico, de *Avalovara*, está a letra fundamental que delimita o espelhamento na frase engendrada por Loreius na linha narrativa S: a letra N, que de um certo ângulo é o primeiro espelho que se mostra em *Avalovara*, como aquele no centro das antigas câmeras fotográficas. Não nos apercebemos a princípio de toda a sua importância arquitetural na frase, mas ali está ele – centro, intersecção da frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS: “frase em ângulo, vista entre espelhos invisíveis que ao mesmo tempo a cortam e a completam” (LINS, 1973, p. 32). Tal letra N³⁴, na figura do Quadrado, é um espelho “invisível”³⁵.

Em transposição ao plano de *Avalovara*, corresponde o jogo espiralado de “arrastar” de temas e de linhas nas páginas, na progressão dos temas, esclarecido em S 8, não aleatoriamente, posto ser o oito, também o número das

entre o espaço profano e o sagrado, e o texto (ave, por transposição), simbolizado pelo pássaro Avalovara, que num processo abissal de representação de representações opera com o conhecimento” (GOMES, 1998, p. 154).

³⁴ A letra N simboliza dentre outras coisas, segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 1990), “qualquer quantidade indefinida”; na matemática, “símbolo do conjunto dos números naturais”; na óptica, “índice de refração” e, gramaticalmente, o N indica a abreviatura de *numeral*. Além disso, o N significa o Norte na rosa-dos-ventos, lugar a ser alcançado. De quem se encontra sem rumo se diz: *desnortado*.

³⁵ A demanda da formulação da frase que pode conceder liberdade a Loreius parte de seu senhor, o comerciante Publius Ubonius, que almeja “não obstante suas perquirições, de concentrar-se no problema, representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras” (LINS, 1973, pp. 23-24). Para alcançar o intento, sabe o servo frígio, depende de sua perspicácia em formular a frase e, para tal, principia ele com a escolha de um número: o cinco. Não desprovidamente de significado, dada à natureza cabalística do número, “havendo, dentre outras, a ilação entre o cinco e o pentágono estrelado, emblema universal da vida” (Idem). Este trecho afirma precisamente o que nos diz Matila Ghyka (1968, p. 16), sobre o pentagrama: “Ya sabemos que el pentagrama, símbolo da vida, de salud y de amor, era el santo y seña de los pitagóricos”. Não aleatoriamente, certamente, Osman Lins abre *Avalovara* com cinco epígrafes, em provável remissão ao pentagrama.

direções cardeais, ao qual acrescenta o das direções intermediárias (Cf. CHEVALIER, 2008, p. 651) e são oito as diferentes letras em que, à maneira de uma clave textual ritmam o romance. Assim, o narrador concede ao leitor a chave:

Cada quadrado, como as divisões do ano abrigam o nome de um mês, como os raios da rosa invisível dos ventos abrigam a designação de um ponto cardeal ou intermediário, cada quadrado, dizemos, abriga uma letra. Estas, conquanto sejam ao todo cinco vezes cinco, longe estão de totalizar o alfabeto. Não passam de oito, sendo que o S e o P aparecem duas vezes; e as demais – à exceção do N, que não se repete – surgem quatro.

Tendes então a simples - embora não usual - estrutura do livro. A cada uma das oito diferentes letras corresponde um tema, que volta periodicamente, sempre que o giro cada vez menos amplo da espiral a ela retorna, depois de haver provocado o aparecimento ou reaparecimento de outro, de outros. A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos (LINS, 1973, p. 54).

Tecidas tais relações entre a letra N e o espelhamento da frase palindrômica a partir da qual se arma, como dito, *a estrutura do livro*, por seu caráter reversível, passo a tocar mais aproximadamente os sentidos advindos de uma das funções mais elementares do espelho: a inversão.

2.1.2 *Agora na ordem inversa*

Etimologicamente, a palavra “verso”, originada da latina *versus*, significa “rego, fileira, linha (de escritura)” e, dentre outros significados, também “virado, voltado, revirado, metamorfoseado”. Ponderar, ainda, sobre “reverso” levou-me à busca por compreensão do que a palavra pode alcançar no momento em que se contextualiza nas obras aqui estudadas.

Espelhamento se aproxima de tal conceito, uma vez que inverte uma imagem, um fundo visual de volta ao olho de quem vê. O significado de

reversão é “movimento de reverter, regressar ao ponto inicial, voltar, tornar” (HOUISS, 2001, p. 2452).

Avalovara, romance repleto de movimento, cujas tramas por vezes se interpenetram, comporta uma série de exemplos de episódios de reversibilidade demonstrados em cenas através da construções de períodos (frasais e temporais), mas é no R 1, ponto inicial do texto e *começo do fim da trama*, quando Abel e ♀ se encontram no apartamento dela, constituindo assim a aproximação a um dos significados de reversão. Nos últimos fragmentos da narrativa, ao final do romance, confirma-se a retomada ao início, à cena da porta e todos os anúncios que de uma forma ou de outra já se mostravam em fragmentos metaficcionalis ou não, mas que indicam o movimento de retorno. A espiral e a frase são analogamente identidades do movimento do mover do texto.

Tanto a espiral como a frase que temos sob os olhos parecem tensas dessas fusões de contrários. Existe um ponto, um centro, um N para o qual tudo converge. O S de SATOR é o mesmo de ROTAS. No quadrado e na espiral, o Lavrador tem dois rostos e vem em duas direções, vem das cercas do campo, cavando em rumos opostos, sob estações simultâneas. Por último: não são todas, essas, concepções da inquietude humana - deus, anfibena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma - sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com eu próprio início? (LINS, 1973, p. 56).

Nas *Alices*, à maneira de retomada ao ponto inicial, em reversão, retorno, a menina desperta de sonhos no exato ponto em que se encontrava antes de lançar-se nas aventuras (País das Maravilhas, Casa do Espelho).

A reversibilidade comporta uma das características mais fortes e mais presentes nas obras carrollianas que se liga ao espelhamento que é, como afirmei, a inversão. Analogamente, vem ligada à ideia de contraste que retoma a formulação que lancei mão para ilustrar na área da fotografia, os espelhos dos daguerreótipos, pois inversões são “manipulações que permitem obter uma imagem em positivo sobre a camada exposta no aparelho fotográfico”

(HOUAISS, 2001, p. 1644). Através da inversão, pois, sobrepõem-se negativo e positivo, quando se revela a imagem.

Além desse conceito fotográfico, o mais elementar indica: “disposição de dois ou mais elementos em sentidos opostos, (...) ato de trocar a ordem em que se acham quaisquer elementos, coisas, etc.) (Ibidem, p. 1643). Nas obras aliceanas, ao longo de ambas narrativas, as inversões³⁶ integram eventos no trajeto da menina, mesmo em forma de trocadilhos, como exemplifica Gardner na versão comentada:

No primeiro livro de Alice, a menina se pergunta se gatos comem morcegos ou morcegos comem gatos, e é informada de que dizer o que pensa não é o mesmo que pensar o que diz. Quando come o lado esquerdo do cogumelo, cresce; o lado direito, tem o efeito inverso. (...) (GARDNER, 2002, p. 138).

A mobilidade espelhada através da inversão em *Avalovara* (que é manifesta, como vimos, desde a frase palindrômica do Quadrado Sator), é uma das construções que emprega o ritmo de que fala o narrador. A sistematização de espirais em praticamente todo o curso do romance concede a esse elemento a força de concretização da própria escrita, como que entidade que parte de um ponto no ser e atravessa o mecanismo de assentamento do texto escrito até o papel.

Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, ao seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam.

³⁶ Lewis Carroll tinha o hábito de confeccionar cartas em escrita especular que devem ser lidas a começar da derradeira palavra até chegar à primeira e também como forma de brincadeira, fazia caixas de músicas tocar as melodias às avessas. “Mesmo em momentos sérios, a mente de Carroll, como a do cavaleiro Branco parecia funcionar melhor quando via as coisas de cabeça para baixo. Ele inventou um novo método de multiplicação em que o multiplicador é escrito às avessas e *sobre* o multiplicando” (GARDNER, 2002, p. 139).

Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas (LINS, 1973, p. 19).

Essa necessidade de simetria exposta no trecho metaficcional da linha narrativa S atesta o empenho de seu construtor / escritor, Osman Lins, em se certificar que a idealização da fatura de uma obra de arte alcance o que preconiza como tópico fundamental de seu modo singular de compreensão arte: “Eu ambicionava realizar um texto que, sem limitar-se apenas a isto, expressasse a minha paixão pela escrita e pelas narrativas. Um livro que fosse, (...) uma alegoria da arte do romance” (LINS, 1979, p. 175). O uso, pois, de toda essa angulação que contrasta os contrários, os inversos, é ferramenta de efeito artístico. A ênfase nos movimentos especulares se fixa pelo peso descomunal e irizado de teias de acessos que comporta o espelho – metaforizado também nas implicações do ato da leitura e fortemente interligado ao aspecto temporal – indubitavelmente uma das linhas de força de *Avalovara*.

As previsões? Ou não há previsões? Quem sabe coexistem, as previsões, com os fatos revelados, refletindo-os, sim, refletindo-os através de condutos que são misteriosos para nós? As previsões, narrativas contempladas ao espelho, narrativas ao contrário, contadas no futuro. Pode ser que tudo exista simultaneamente e que tenhamos do tempo não uma idéia correta ou verdadeira, e sim uma que preserve a nossa integridade. Temos de crer que somos um ponto, não um traço reto ou sinuoso; aprendemos as coisas, não a soma de seus deslocamentos (LINS, 1973, p. 141).

Sobre a mencionada inversão temporal, – *as narrativas ao contrário, contadas no futuro* – recorro a um trecho que integra a linha narrativa E, “☉ e Abel: ante o paraíso”, no fragmento 13, ou seja, já em direção ao desfecho do livro, em que um detalhe implica numa interessante inversão: o falar com o desenho de um grifo (na linha narrativa A, “Roos e as cidades”), *cercado de borboletas*, presente de Abel à amada europeia, aparece num tempo cronologicamente posterior, figurando uma metamorfose à avessas, visto que

Abel, está em companhia de ☺ (e o relacionamento dele com essa mulher, sabe o leitor, tem início em tempo posterior ao relacionamento com Roos). “Do breve e imprudente encontro no parque Ibirapuera (as mãos largas sobre o volante ou atirando para trás os cabelos que o poente incendeia), trago o seu **fular com desenhos de lagartas**” (LINS, 1973, p. 371) (grifo meu).

Ainda, em recorrência à questão de inversão temporal, é imprescindível mencionar o mecanismo do relógio de Julius Heckethorn, na linha narrativa P, e que a inversão temporal surge como ponto crucial de caracterização da metáfora da criação e elaboração da obra / relógio - seu funcionamento, assim, como o desenrolar da trama narrativa, é composto por um detalhe mecânico que meticulosamente transgride a ordem de decorrência do tempo:

Sabemos, entretanto, que Julius tem motivos para introduzir, na ordem, um preceito de desordem. Que faz então? Fabrica de maneira imperfeita o dispositivo complementar, atingido - e portanto desregulado - sempre que a temperatura sobe, pela dilatação de uma delgada barra de zinco, posta de maneira apropriada. Assim, há momentos em que o penúltimo grupo de notas, chegando a hora de soar, não soa; inversamente, às vezes dá um salto, soando com uma hora ou duas de antecedência. (LINS, 1973, p. 361).

Por fim, cito um segmento em *Avalovara*, mencionado por Elizabeth Hazin, que ilustra a consciência de jogo com o espelhamento que Osman Lins deliberadamente utiliza e que com a sutileza capaz de, numa leitura ligeira, deixar escapar a palavra e o sentido do engendro de que o escritor lançou mão para demarcar a cena com o (saber-se-á em seguida na trama) veredicto do protagonista, como veremos a seguir:

A certa altura, final da linha R, Abel se refere a personagem que vê, de modo sorrateiro, na rua, a caminho de se encontrar com ☺: Precedendo o alvo cordeiro que atravessa o viaduto de ferro, a passo lento, visível através dos ornatos curvos e delgados do balaústre, segue-o a figura foi, conseqüência das causas, avançando para dentro, o olho sorrelfo, nem isto nem aquilo, sentença lida no espelho, personagem soslaio e trom”.

(LINS, 1973, p. 386). O sintagma **e trom** lido ao espelho resulta em **mort e**, ou seja: morte, aquela que o espera no lugar para onde caminha. Como pode ser visto, muitos são os recursos utilizados pelo autor para tecer o romance por meio de figuras de reversibilidade (HAZIN, 2014, p. 50) (Grifo da autora).

Dentre tais figuras de reversibilidade identificadas por Hazin, e nas quais incluo a inversão – tão enfaticamente utilizada por Lewis Carroll e adotada por Osman Lins, como vimos extensivamente – e, apesar de dificultoso exercício de fragmentar cada uma em um tópico distinto, por conta da maleabilidade de sentidos, que por vezes, se mesclam, se confundem mesmo umas com as outras, prossigo na análise do espelhamento, dessa vez com atenção especial ao papel mais elementar de todo espelhamento: o reflexo.

2.1.3 O pássaro ergue vôo e se olha ante um espelho

A associação imediata que vem à mente quando se pensa no espelho é o reflexo. Aqui, como vimos, iniciei a análise pela inversão, em seguida o reflexo para depois alcançar a *mise-en-abyme*, como disposição metodológica de meu estudo do espelhamento em *Avalovara* para atender com tal configuração a necessidade meramente didática de seguir uma lógica cabível capaz de situar conceitos adequada e consistentemente, respeitando as particularidades multifacetadas dos mesmos.

O conceito de reflexão é, na área da física, “retorno completo ou parcial de um feixe de partículas ou de ondas que se propagam em um determinado meio, após a incidência sobre a interface de separação entre este meio e o outro”; na geometria, “operação que transforma um ponto no seu simétrico em relação a outro ponto, a uma linha ou a um plano”; já o vocábulo “reflexo” tem como um dos muitos significados, “aquilo que reproduz alguma coisa, cópia, imitação” (HOUAISS, 2001, p. 2412).

Inegável é a intensidade de força que a representação especular tem na literatura de maneira geral. O espelho atíça a imaginação da forma mais profícua imaginável. Em *A ficção e as imagens da vida*, William H. Gass afirma:

Objetos fragmentam-se e pontos luminosos, reflexões estão atentas, sombras nos seguem como cães ameaçadores (...). Tudo é um espelho ou uma imagem num espelho; a profundidade é um espaço sobre uma superfície onde se retém toda relação visual, embora invertida (GASS, 1974, p. 107).

Tratar do tema especular em *Avalovara* em relação às *Alices* ultrapassa essa ideia tão disseminada de inversão e adentra num outro mote que Lewis Carroll lançou mão: o sonho dentro de um sonho. Nas duas histórias de Alice a dubiedade da ideia se manifesta ao final. No primeiro livro, o sonho da irmã e no segundo o Re Vermelho. O eco de reduplicação, como a ideia de confronto entre espelhos se manifesta desse modo na narrativa e assume, tal como o objeto, “uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla” (CHEVALIER, 2008, p. 396), pois, “o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação” (Idem).

A riqueza de jogos com o espelho na obra osmaniana se manifesta em quase todos os sentidos que se possa pensar. Mas há um trecho em especial, que integra o ensaio de Abel, “A viagem e o rio”, em que ao ponderar sobre o sentido e mais sobre a pergunta com que encerra o fragmento, me dei conta de que vislumbrava uma resposta: espelho. Porém, numa outra clave, ponderei se tratar da “palavra” como resposta.

Alguém, tudo podendo e não podendo descrever-se, assume um disfarce, o de emissário de si próprio, visitando-nos e habitando entre nós. Um modo imperfeito e difícil como todos, de falar; discurso no qual se explica. O emissário, constituído da mesma substância de quem o molda e manda, é como se unisse, na sua natureza híbrida, a Lâmpada, a Superfície Polida e o Reflexo. Como se chamam este emissário visível e este mandante oculto? (LINS, 1973, p. 259).

Ao fazer jogos de espelhos com tempos, significados, espaços, projeções, inversões e condensações, Osman Lins garante a multiplicidade e progressão de temas que são parte de seu projeto de criação. Para melhor ilustrar tal ideia, cito um exemplo: o primeiro espelho que aparece em *Avalovara* é em “História de ☺, nascida e nascida”, no fragmento O 3. Trata-se, na verdade de um móvel ornado com três espelhos ovais como própria forma da letra dessa linha narrativa. O fragmento é fundamental ao tema da compreensão da duplicidade de ☺, pois é a primeira vez que Hayano vê que ela é dupla e a um só tempo projeta a ideia de integração dessa tríade: ☺ em relação às outras duas de Abel, Roos e Cecília.

Meu marido, inclinando-se, olha-me no fundo das pupilas, com atenção, volta brutalmente meu rosto para a lâmpada. Exclama, trêmulo: “Você tem quatro olhos, uns por dentro dos outros. Que olhos são esses? Como não os vi nunca?”. Cerro as minhas pálpebras, as pálpebras infantis: contemplo-o apenas com os olhos adultos. Apaga a lâmpada que pende do estuque áspero e deita-se. O mar percute nos lajedos. Não lhe falarei – agora, nunca – dos meus dois nascimentos, dos meus dois corpos. À luz da lamparina continuam visíveis – e distantes – as paredes, **os três espelhos ovais** do psychê, a grinalda no cabide alto. (LINS, 1973, p. 25) (grifos meus).

A condensação de episódios contidos em um só é um recurso largamente utilizado por Lins. O reaparecimento desse instante após a passagem de vinte fragmentos ilustra precisamente um giro da espiral que mescla os tempos e, nesse caso, mescla também a projeção desse espelho em uma série de eventos subsequentes. Um momento de eco, propiciado também porque ali está o espelho.

(...) o **toucador com três espelhos ovais**, as cortinas cinza com desenhos em laranja e negro, os descolorados tapetes sobre a madeira brilhante do assoalho, o alto cabide com a grinalda num gancho, uma criança chorando através do corredor não muito iluminado e eu própria de pé frente à janela aberta, escutando o mar bater nas pedras próximas e respirando este

ar, este ar imóvel como pedra. Sentada ante os espelhos, no toucador, ponho a grinalda e examino-me. Vinte e três anos e catorze anos, eu e eu, **fundidas no reflexo**, serena e aterrada, penteando os cabelos platinados e ruivos, os cabelos abundantes, soltos sob a grinalda, eu, em rosto dos espelhos, cabelos, carne e vestes quase não cabendo nos ovais dos vidros (LINS, 1973, p. 274) (grifos meus).

Também como exemplo dos efeitos causados pelo reflexo especular, temos com ☺ , ao indicar a inquieta natureza usando-se do espelhamento como exemplo “É como se eu estivesse no espelho, mas sem saber em qual dos lados está o meu reflexo” (LINS, 1973, p. 169).

Em artigo em que analisa o espelhamento em “Os espelhos”, de Guimarães Rosa e *Avalovara*, Mary Daniel afirma que a introdução ao que precede o caráter geral de *Avalovara*, o leitor é levado a supor que os espelhos desempenham um papel essencialmente reduplicativo e multiplicativo na equivalência refletida, que é por sua vez desenhada pela elaboração do adágio duplo sob a forma do quadrado perfeito, que pode ser lido igualmente nas quatro direções³⁷ (cf. DANIEL, 1976, p. 28).

Outra nuança temática do espelhamento e que requer especial atenção, por alcançar um dos centros fundamentais e que motivam esta tese, especificamente nesta subparte em que a duplicação espelhada tem seu mote principal, se dá a partir dos estudos de *mise-en-abyme* que tenho desenvolvido.

Inédito em estudos sobre *Avalovara*, em termos de aporte teórico centrado na obra de Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*³⁸, prossigo neste trecho com a ideia do espelho que reflete (diferente da ideia primordial do espelho aliceano cujo papel é o atravessamento de um lado a outro, que será melhor desenvolvido mais adiante em *Pontes*).

³⁷ As the foregoing introduction to the general character of *Avalovara* may have already led the reader to surmise, mirrors play an essentially reduplicative and multiplicative role in this reflected equivalence, which is in turn enhanced by the elaboration of the double adage in the form of a perfect square which allows it to be read equally in four directions (DANIEL, 1976, p. 28).

³⁸ Versão em língua inglesa de *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, de 1977.

Aliando tal motivação com o estudo já em desenvolvimento acerca do *mis-en-abyme*, com base no texto de Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text* (1989), tratei de verificar bem mais especificamente o quanto o texto de *Avalovara* permeia em várias instâncias os agrupamentos de tal mecanismo (ou conceito).

Depois de restituir o sentido inicial de *mise-en-abyme* cunhado por Gide, em 1893, a partir da heráldica – um escudo a guardar sua miniatura e assim por diante (o de “obra dentro da obra”), diz ele, “notamos que grande parte de quem o usava confundia-o. Trata-se de um termo passível de aplicação em distintas realidades, agrupadas em três instâncias: 1) reduplicação simples; 2) reduplicação aporética e 3) reduplicação infinita” (p. 164). Há ainda classificações quanto ao objeto refletido. Uma narrativa pode refletir o enunciado, o código ou a enunciação de outra narrativa que a inclui.

Como já mencionado, Alice traspõe o limiar do sonho – nas duas obras – e o fato que revela uma reverberação semelhante ao mecanismo de *mise-en-abyme* é que além de todas as oscilações, os textos de Alice são sonhos-dentro-de-sonhos: no *País das Maravilhas*, o sonho da irmã e *Através do Espelho*, o sonho do Rei Vermelho.

Uma estranha espécie de regressão ao infinito está envolvida aqui nos sonhos paralelos de Alice e do Rei Vermelho. Alice sonha com o Rei, que está sonhando com Alice, que está sonhando com o Rei, e assim por diante, como dois espelhos que se defrontam (...) (GARDNER, 2002, p. 181).

Gerar o infinito é um encargo do espelho quando defrontado a um “si mesmo”, um outro espelho: “El infinito no es otra cosa que la repetición: he aquí la historia del ‘hombre que mira a un hombre que mira a un...’.” (MELCHIOR-BONNET, 2014, p. 395). A espiral, veremos adiante, participa da imagem em duplicação, como veremos adiante, curiosamente se liga ao *mise-en-abyme* e também a uma ideia alquímica.

Sendo Osman Lins um estudioso de todos estes temas, vê-se perfeitamente a milimétrica articulação com que ele constrói cenas, inclusive uma personagem, que é também uma alegoria do romance: ☹, que guarda as palavras e o pássaro. Neste fragmento, ela discorre sobre intuir a natureza insólita de seu ser. Ademais, vê-se menção a um ser misterioso que parece, como ela, ser dotado desse caráter abissal:

Passos no quarto, passos de caprino, o estranho. O Hernidom? Olhamo-nos, ele de pé, eu deitada - e seu olhar nada significa. Por que está aqui? Serei, como ele, um ser abissal? Ambos em silêncio. Nosso olhar: dois buracos, um em frente ao outro. Um espelho na frente de outro espelho (LINS, 1973, p. 250).

Há um trecho da obra de Dällenbach que ilustra categoricamente a ideia a que me refiro em termos de infinito e abismo. Ele afirma que paradigmas usados como metáforas para o *locus* de uma narrativa são dirigidos algumas vezes em um ponto central no inacessível coração do texto, e algumas vezes a um cenário fabuloso representando além. Apesar disso, seguindo a etimologia, as conotações primárias de abismo são necessariamente o ilimitado (*bottomless*), o muito profundo, o vertiginoso, não se segue que as entranhas do mundo, o mundo inferior, cavernas e poços são locais em que o primordial está situado. “altus” do latim é ambíguo, (*high and deep*) o termo “abissal” pode se assentar tanto por sua supremacia de Paraíso de Ideias ou transcendência divina³⁹ (cf. DÄLLENBACH⁴⁰, 1989, p. 181).

³⁹ Tradução Livre.

⁴⁰ Na mesma obra de Dällenbach, ao citar Marie de France, inspiradora homônima de Maria de França em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o teórico afirma que: (...) em seu desejo de ser a expressão quintessencial da ordem textual, a realidade originária praticamente coincide com um fragmento da escrita cuja autenticidade é inquestionável (um manuscrito, um pergaminho, uma carta) ou uma expressão integrativa, manifesta (voz, som, música) que não apenas institui o texto, mas é também, essencialmente melódica; e na medida em que o texto experimenta o absoluto, impõem-se uma *ausência*, sua retórica se usa de uma matéria que antecede e faz a narrativa aparecer como deslocada no tempo ou como uma perda irremediável, mas também um tempo memorial, que ouve de um tempo distante a evocação da origem, como decifração e restituição (e substituição) daquilo que uma tumba frequentemente serve como monumento. Um exemplo digno de nota é o rouxinol morto no *Le Lais dü Laiüstic*, de Marie de France, em que

Inspirado também nas ideias de Matila Ghyka, Osman Lins valeu-se de conhecimentos ligados à Geometria Sagrada e Alquimia para elaborar *Avalovara*. Na verdade, em *Guerra sem testemunhas*, em 1969, ano datado como início da escrita desse romance, ele revela:

Há uma tendência, na interpretação dos estudos alquímicos, a ver no alquimista, acima de tudo, um homem atento aos problemas do espírito. Não seria realmente importante, em suas infindas destilações, frustrarem-se os resultados práticos: o que ele purificava, o mercúrio a ser mudado em ouro no seu paciente e misterioso trabalho com os alambiques, as vasilhas herméticas e o *kerotakis* era a própria alma. Sofre o escritor processo semelhante. Sua vida e seus livros representam um exercício de transmutação e talvez resida nisto o interesse de alguns ficcionistas modernos pela alquimia (LINS, 1969, p. 268).

Em sequência a essa ideia partilhada pelo escritor pernambucano, e apesar de não se tratar de obra que tenha integrado a biblioteca de Osman Lins, julguei por bem inserir aqui uma descoberta em meio à pesquisa que fez sentido em relação a estas duas características marcantes de *Avalovara* – espelhamento/*mise-em-abyme* e alquimia: a obra do século XVI, *Mirror of Alchemy*, de Roger Bachon e que traz em sua capa interna o que na verdade me chamou a atenção mais intensamente: uma figura de *nautilus*, a concha espiralada, que é também inspiração para o estudos matemáticos ligados à Geometria Sagrada, como já afirmei.

a permanência do pássaro é um emblema da poesia amorosa, envolta em um manto de seda coberto de escritos e mantido como relicário que alude a outros esquifes da literatura. Na esmerada interpretação de Dragonetti, a escrita de Marie pode ser entendida como um memorial, que passado o choque da rememoração, celebra, através de seus signos mediadores a voz musical e pura do canto fabuloso, agora perdido para sempre, mas onde se encontra a fonte (source) e o recurso (resource) para sua motivação e inspiração (DÄLLENBACH, 1989, p. 182). (Tradução Livre).



Ilustração - cortesia da Boston Medical Library, por Oliver Holmes para a edição citada de *Mirror of Alchemy*, 1597.

Mais que isso, a inscrição “*Per ampliora ad altiora*” sob a espiralada imagem significa: “através da amplitude para a profundidade” – a proposição que encerra o mecanismo nomeado na arte por Gide e também a Divina Proporção cara a Lins⁴¹, parte fundamental de seus estudos.

Em adição, cito uma anotação do escritor em uma das cadernetas no Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa em que, transcreve e comenta: “Teoria antiga da ‘analogia’, reformulada por THIERSCH⁴²: ‘a harmonia resulta da repetição da forma fundamental da obra em suas subdivisões’ Idem, 322” (LINS, FCRB, 2014). Na verdade, todos estes mecanismos tem para Osman Lins participação no intento que ele perseguiu incansavelmente: escrever uma obra de arte completa, precisa, que congregasse toda a sua imensa capacidade

⁴¹ Em adição, cito a passagem de Guerra sem testemunhas em que afirma o autor: “A minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts e Le Nombre d’Or*. (...) Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, têm fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram freqüentes as obras regidas por uma estrutura numeral. *A Divina Comédia*, baseada na tríada e na década, é a culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. É também construído com base na tríada e na década” (LINS, 1979, p. 179).

⁴² Gramático da língua grega.

organizadora e unificadora. Laboriosa manufatura, assemelhada também ao labor na terra, escrita sulcada no chão de papel, como a Grande Obra alquímica, *Avalovara*:

Tal como a lavra representa roubar ao solo o seu estado primordial para a cultura civilizada, evoca também o roubo da consciência do chão psíquico primordial para ficar à disposição do empenho humano. A correlação entre a lavra e a consciência é transmitida no motivo alquímico onde o adepto começa a lavar a oeste, significando o submundo no qual o sol desaparece, a terra dos espíritos, da escuridão do *nigredo*, e que depois se desloca em direção a leste onde surge a alvorada. Mas tal como a lavra da terra, o trabalho do *opus*, o revolver interior do solo, não pode ser sentimentalizado; é um processo de trabalho cansativo e contínuo sem se saber com certeza se irá produzir uma colheita (ARAS, 2012, p. 502).

Como numa espécie de efeito em cascata, vislumbro uma decorrência de temas, uns surgindo dos outros, de modo que a orquestração do texto salta aos olhos quando observamos mais atentamente. O *mise-en-abyme* draga a cena com uma sutileza incansável. A referência à alquimia é pertinente por indicar a mescla de fatores que nem sempre se evidenciam. Na cena a seguir, por exemplo, até os sons são cadenciados com a imagem e o texto:

O duplo baque dos caixotes, soturno, acaba de demarcar, assim como a passagem, ao largo, do barco a motor, mais uma unidade da composição que, à semelhança de um texto, ante nós se organiza e da qual somos parte (pois não seria incompleta e, em certo sentido, perdida, inútil, se aqui não houvesse alguma consciência que, contemplando-a, apreendesse o sentido que contém - ou, ao menos, simula conter - e a seu modo o traduzisse?) (LINS, 1973, p.83).

Na clave do discurso, na linha O 11, o trecho mencionado por Mary Daniel em seu artigo e já citado nesta tese (p. 77) - e a dicotomia de cada termo - como fundição do corpo e da palavra, significados para além dos significados, contaminados pelo ser das coisas, e também, como espécie de *mise-en-abyme* de

significados (o que é e o que pode ser) e significadores (o que vê e ressignifica cada coisa) que veem no espelho reflexo e diante dele o ser refletido:

Descubro a palavra *boca; eu*, o pronome; o verbo *ser*, uma partícula, *em*. Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites, impossível que é elucidar se designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro: *aqui; lugar*. Aposso-me da aditiva *e*, com seu dúplice poder de unir e separar, e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: *ir e voar, veia e impulso, cão e látigo, centro e espera, eu e vós, eu e eu*. Meus dentes caem. Nascem outros, menores e mais frágeis que os anteriores. Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem. *Tenderna* é essa luz que evoca a porcelana e que vemos no quarto antes do amanhecer. *Lanstoso*: o ar da pessoa que deseja agredir-nos e não o faz por temor. *Emarame*: ato de ir e vir ao mesmo tempo; e também o duplo, o indissolúvel movimento, ante o espelho, de um corpo refletido em seu cristal, desde que ambos – corpo e reflexos – sejam contemplados por alguém (LINS, 1973, p. 81).

Osman engendra em seu romance jogos de espelhos de palavras que vão projetando de uma linha narrativa à outra certa a ideia de eco de palavras imagéticas, como por exemplo a palavra “ranger” disseminada em tantas linhas, mesmo com significação alterada, e mais ainda o “salto do peixe” – pontuado ao longo de toda a narrativa como uma espécie de demarcador poético sacralizante do texto. O jogo especular se dá no reflexo, na duplicação e dão forma à construção em curso. É Abel fundando o mundo da literatura de Osman Lins. E eis-me seguindo, em busca dos meandros que levam a elas, erguendo numa outra chave, com reverência a todos, a *cidade tese*. Propiciando em meio a meu mundo de leitora e pesquisadora o diálogo entre as obras destes escritores. O movimento que me conduz se revela em *Cidades Invisíveis*, quando Marco Polo diz ao Kublai:

Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de

fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta (CALVINO, p. 149, 2003).

2.2 Pontes

2.2.1 *Através da porta que se abre*

Por uma escolha metafórica que indica o atravessamento, foi escolhido para este setor da *cidade tese* o nome “Pontes”. Assim como a porta – símbolo elementar da travessia de um estado a outro, “A ponte é uma estrutura e uma passagem, uma ligação de lados opostos de uma paisagem muitas vezes separados por um vazio” (ARAS, 2012, p. 626).

Contudo, o que importa afirmar aqui é que há uma força extraordinariamente singular na ideia com que Osman Lins quis planificar todo o seu romance: atravessar o umbral entre realidade e ficção. O atravessamento confere a esta análise de *Avalovara* uma de suas mais importantes abordagens.

Há no arquivo do escritor pernambucano, na Fundação Casa de Rui Barbosa, na pasta referente à criação de *Avalovara*, uma folha datilografada em especial, na qual ele escreve: “Quero que o Livro se abra como uma Porta” (LINS/FCRB, 2014) e este desejo do escritor para seu livro, finda por coincidir com a ideia inicial de Alice, como uma espécie de referência ao fazer literário, demandando, necessitando de um portal. A literatura como propiciadora de um espaço próprio para a ficção.

Segundo Chevalier (28, p. 621), “introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos, o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma dos ritos de passagem”. É nesse ponto que, especificamente, procurarei deter essa análise – na transposição de limiares – no espaço do outro lado.

La simetría misteriosa lleva a creer que existe detrás una contraparte invisible y más conveniente a nuestra realidad cotidiana. El sueño de atravesar el espejo responde a ese deseo de reaparecer en el lado contrario. Esto significa la esperanza fascinante de reconciliar el adentro y afuera, y de vivir definitivamente del lado del fantasma, de lo imaginario, en un universo a salvo de los forjadores de lo real y de las presiones de la culpa (...). Pero la travesía es también una transgresión, una aventura prohibida en la que creen el niño y el poeta, un recorrido que ya no está acotado por los límites de la realidad (MELCHIOR-BONNET, 2014, p. 390).

A transgressão de que fala Bonnet se encaixa com a concepção osmaniana e abarca as acepções mais essenciais do atravessar a que me refiro neste capítulo que são: “ir ou passar para o outro lado de (algo), por cima ou através de; percorrer de ponta a ponta, de lado a lado, de extremidade a extremidade; cruzar, transpor, traspasar” (HOUAISS, 2001, p. 339) – em relação ao texto/espaco/tempo no romance e, retomando a ideia de cruzar, temos: “Abrir uma porta e atravessá-la é mudar de nível, de meio, de centro, de vida” (CHEVALIER, 2008, p. 736). O poeta assim como a criança são dotados de veículos de transporte que ultrapassam o limite cru da realidade e funda novos mundos, do outro lado.

O atravessamento para Osman Lins guarda exatamente essa ideia e ronda suas ponderações acerca de sua arte há anos antes da fatura de *Avalovara*. Em caderneta da FCRB ele anota: “Transpor uma porta, nem sei qual, uma porta qualquer, maravilhosa, também não sei quando, mas não foi há muito tempo, estou ‘do outro lado’, desvendar uma esfinge e já não interrogo o real: subjuguéi-o. O.L. abril, 65” (LINS/ FCRB, 2014). O reflexo dessas preciosas inferências em sua própria maneira de lidar e conceber a arte demonstra o quanto ele se comprometeu com o ofício que seguiu – o artesão da palavra não agia passivamente, mas ideologicamente comprometido, e esteticamente envolvido. Em *Guerra sem testemunhas* Osman Lins afirma:

Para não deixar incompleta a referência, [Willy Mompou] adiantava que todo o problema de forma, se tem densidade,

está sempre relacionado a uma concepção do mundo. Assim, a aproximação experimentada (e talvez obtida) em seus últimos trabalhos de ficção, entre as duas áreas referidas [a exposição (atribuível ao autor) e os diálogos (de feitio mais popular)] estava longe de ser apenas estilística; prendia-se igualmente a problemas de outra natureza. Mencionaria, dentre estes, seu propósito de elaborar uma ficção na qual se projetasse a substância do mundo entrevisto por ele e não seus acidentes. Transpusera uma porta, não sabia qual, uma porta qualquer, também ignorava quando, mas não fora há muito. Estava 'do outro lado', desvendara uma esfinge e não mais interrogava o real: subjugara-o. Tudo isto aspirava representar, sem se perder, de um modo tão variado e amplo quanto possível. Este um dos motivos pelos quais tendia a compartilhar, fundir, entrelaçar, fazendo transitar entre muitos, de modo sistemático, aquele testemunho que, via de regra, é exclusivo de um observador definido ou oculto, nomeado ou não (LINS, 1969, pp. 215-216).

Passagem e limiar se fundem na imagem da porta. Em *Alice*, o espelho torna-se esse limiar: “o espelho *estava* começando a se desfazer lentamente, como se fosse uma névoa prateada e luminosa. No instante seguinte Alice atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa do Espelho⁴³” (CARROLL, 2002, p. 139).

Esse trecho tornou-se emblemática referência no mundo dos símbolos. Demarca um ponto que limiar de espaços e vale aqui como precioso mote do estudo de atravessamentos em *Avalovara*.

Em *Passagens* (2009, p. 535), Walter Benjamin (2009, p. 535) nos diz: “O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra (...)”. E esse movimento é o que comporta precisamente o que ocorre com os personagens centrais de *Avalovara*: Abel e ☺ em três movimentos principalmente: 1) o encontro no limiar da porta, no início do romance; 2) ao

⁴³ Esta passagem é subsequente ao trecho elegido por mim para a primeira epígrafe que abre a *cidade tese* pois concentra toda a carga de força alegórica do atravessamento do espelho aliceano e dialoga precisamente com o trecho de *Avalovara* que é a segunda epígrafe, disposta em língua inglesa para assim demonstrar inversão – um enigma pode sempre levar a um outro ainda maior.

Vale ressaltar que tanto na epígrafe de Carroll quanto nos números utilizados na paginação desta tese utilizei a fonte “Lewis Carroll”, que é resultado da transformação de sua letra manuscrita em fonte utilizável para editores de texto. No caso de Osman Lins, utilizei fonte semelhante à de sua máquina datilográfica.

longo de todo o texto e 3) ao plasmarem-se para o tapete, ao final. “O movimento dos amantes sobre o tapete consiste em ultrapassar as muralhas que os condicionam à realidade mundana e perecível de ☹, ser carnal, para ascender à realidade poética e verbal de um mundo que é imune, ‘reverso da violência’ (*Avalovara*, p. 358)” (ANDRADE, 1987, p. 205).

A travessia do limiar inaugura o espaço sagrado, nesse caso - do texto do romance *Avalovara*, reforçando emblematicamente a ideia de pacto. ☹ recebe Abel à porta, e funda com esse encontro o início do percurso. Em Chevalier (2008, p. 549), exatamente no verbete “limiar” nos deparamos com a função precisa de sacralização do texto e de anúncio do final - em *Avalovara*, o centro, o N.

A significação esotérica de limiar vem do seu papel de passagem entre o exterior (o profano) e o interior (o sagrado). Simboliza, ao mesmo tempo, a separação e a possibilidade de uma aliança, uma união, uma reconciliação. **Essa possibilidade se realiza se a pessoa que chegar for acolhida no limiar da porta e introduzida no interior, e desaparece se ela ficar apenas no limiar e ninguém vier recebê-la.** É por isso que os limiares das portas são decorados com as insígnias da casa ou do templo, esculturas (Cristo, Virgem etc.), ornamentos, pinturas que representam a chegada e a acolhida. Ficar no limiar é manifestar um desejo de aderir às regras que regem a casa, mas um desejo que ainda não é completo, definitivo ou ratificado; rejeitar alguém no limiar de sua casa é renegá-lo, é rejeitar sua adesão. Colocar-se no limiar é também colocar-se sob a proteção do dono da casa: Deus, dignitário ou simples camponês. Passar por um limiar exige uma certa pureza de corpo, de intenção, de alma, simbolizados, por exemplo, pela obrigação de descalçar-se à entrada de uma mesquita ou de uma casa japonesa. **O limiar é a fronteira do sagrado, que já participa da transcendência do centro** (grifos meu).

São vários os aspectos que aludem à importância desse cruzamento: ☹ “junto à porta”; ela que em si é já uma insígnia; a incompletude; a adesão às “regras da casa”, nesse caso o quadrado e a espiral, que regem o romance. Vemos a orquestração das entradas e perfeito alinhamento das diferentes perspectivas nos inícios e também diferentes narradores em trechos das

primeiras passagens em R 1, O 1 e E 1, (LINS, 1973, p. 13; p. 20; p. 314) respectivamente:

No espaço ainda obscuro da sala, (...). Ela junto à porta, calada.

O nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel!

Fim e início. ☺ e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio.

São anúncios do fim do romance e das vidas de Abel e de ☺ (sendo que a linha narrativa E se mostra toda ela limiar, mas já do Paraíso – desde seu título, que comporta a palavra “ante” – aludindo com isso ao umbral do desfecho). As elucidações virão aos poucos e é clara a pretensão de que o percurso narrativo tem de obedecer à convergência.

Abel e a mulher de São Paulo estão juntos em momentos diversos e cronologicamente anteriores: por ocasião do eclipse em Rio Grande, no cais em T de Ubatuba, no quarto de hotel, na praia e outros, mas o primeiro encontro textual, por isso crucial, pois emoldura todos os outros é o da sala: R 1.

O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado (ELIADE, 2010, p. 29).

O encontro e a travessia do limiar da porta inicial dão o disparo para o atravessar total, das histórias que vão gerando espirais nas outras, colhendo, e semeando, recuando no tempo e no espaço, e também avançando, sempre em movimento, mas é ali que se dá o adentrar no sagrado cosmo da obra criada e a reverência ao ato criativo em si, por Osman Lins.

Abarcar o todo do texto, ciente da impossibilidade de conter a vida em palavras, como reconhecimento de que a arte sim, pode sustentar a ordenação genuína. Atravessar de uma extremidade a outra – no texto – é como permitir vislumbres inadmissíveis no caos do mundo. ☺ é arte e gente, duas vezes viva. Poliedro em movimento.

Não julgar que a **existência humana, enquanto inconclusa**, seja um poliedro incompleto do qual a morte é o último lado, não, o poliedro move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes, assim é com todos e mais ainda comigo, de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos, de modo que as **faces do poliedro se trespassam**, umas em outras se refletem: sou ensamblada, incrustada em mim (LINS, 1973, p. 22) (grifo meu).

Salto para outra linha, com o mesmo tema – aqui, já a voz de Abel:

A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo. As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas (LINS, 1973, p. 27). R 6 (grifo meu).

Cruzamento, passagem, trespassasse. Nesse movimento, como eclipse em conjunção: Abel reconhece-se no texto com ☺, onde os fragmentos antes dispersos, aglutinam-se: “Chegamos, eu e ☺, através do mundo (erradios, os nossos passos?), a este ponto de intersecção e aqui não há desordem. Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno (...) coordena-se um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas” (LINS, 1973, p. 109). Que arte mais perfeita, metáfora de tantos cantos e mágicos voos, reprodução de chão fértil e adornado, que não um tapete, para o enlace final?

Atravessado o limiar da porta inicial, atravessado o texto, chega o momento (ou movimento?) de atravessar o tapete – a comunhão total, *Conjunctio*, resguardado sob a égide do sacro templo de texto.

(...) canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães e **cruzamos um limite** e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973, p. 413).

Ao sondar o jogo de imagens simbólicas que atravessam outras e projetam novas imagens e que por sua vez, geram, criam, recriam, cito por exemplo a espiral que, em contato com o quadrado em S1, juntos, atravessam o limiar “vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas” (Ibidem p. 13) para o texto, analogamente como ☉ e Abel em R 1: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente os desvenda e cria” (ibidem).

Não há dúvida que *Avalovara*, além de comportar inúmeras analogias, demonstra uma força incrivelmente tenaz. Dá conta de uma demanda do leitor - lendo-a por linhas, temas, sequência e eis que o leitor se vê diante do Narrador de S 3: “Desenhai, com auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou a mão livre, se tendeis para as soluções mais fáceis, uma espiral” (LINS, 1973, p. 16). O livro se sabe livro e nesse momento atravessa de lá para cá e trava algo de pactual com o leitor. A leitura é cúmplice nessa criação - o Narrador deixa claro um plano, mas também deixa claro que demandará o seu próprio “desenho” de leitura. O pacto é explícito. E é através desse pacto e nesse momento que também o leitor pode atravessar para *Avalovara*. Retomando a crucial ideia da porta, temos:

A **porta** tem aqui dupla função: abre-se para os personagens (e por que não para o leitor?), permitindo-lhe o ingresso tanto do *espaço diegético*, quanto no *espaço do texto* que, simultaneamente, se constitui diante do leitor (...). É impossível que um leitor retorne a *Avalovara* e não se sinta entrando literalmente na sala

em que tudo acontece, com suas cortinas e seu fausto decadente (...). Tudo está ali, atrás da porta, eternamente, à espera (à espreita) do leitor (HAZIN, 2014, p. 13).

Segundo Uchôa (1980, p. 11) na Introdução da edição por ele traduzida das *Alices*, “entrar na toca/atraversar o espelho, por exemplo, são tópicos que preenchem funções idênticas: a função de rito de passagem entre dois universos, o real e o não-real”.

Se a porta pode demarcar o início de uma travessia, seu curso, percurso é a viagem – em muitas formas, aparece em *Avalovara* e se apresenta desde o título nas *Alices* – posto que não se trata de chegar a um outro país [espaço] simplesmente, mas sondá-lo, nele se perder e, entregue a ele, reconstituí-lo pela palavra, pelas acepções simbólicas dos espaços e dos movimentos dos personagens. “Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual” (CHEVALIER, 2002, p. 952). Reiterado por Butor em seu *Repertório* (1974, p. 40-41):

Toda ficção se inscreve, pois em nosso espaço como viagem, e pode-se dizer a esse respeito que é o tema fundamental de toda literatura romanesca; todo romance que nos conta uma viagem é, portanto mais claro mais explícito do que aquele que só é capaz de exprimir metaforicamente essa distância entre o lugar da leitura e aquele ao qual nos leva a narrativa (BUTOR, 1974, p. 40-41).

É nos percursos dos personagens que está o mote instaurador de sentidos nas narrativas. Tais percursos não necessariamente são movimentos de seus corpos nos espaços – e os espaços plasmam-se com personagens, confundem-se, contaminam-se.

Cada transformação à sua maneira nas três obras [ainda] superficialmente analisadas em contraste pode, entretanto, configurar o estudo da representação simbólica revestida de fantasia como acesso – e a literatura cria esses acessos, sobretudo nos incita a sondá-los. “Ter acesso ao outro lado

seria, portanto, transformar a nossa maneira de ter acesso” (BLANCHOT, 2011, p. 143).

Por outro lado, e ainda reconhecendo a validade de uma leitura que na verdade tem mão dupla, Osman Lins pondera em *Guerra sem testemunhas*, sobre a clara fronteira entre o ser criado e o leitor:

O personagem do romance, por mais que certos críticos amantes dos clichês lhe atribuam carne e ossos, não transita entre nós. Pertence ao universo da literatura. Alguns leitores, ingressando na ficção com hábitos do mundo exterior, estabelecem um elenco para a obra, com base na indústria do cinema; circunscrevem a um retângulo o transbordante mundo do romance, alimentam a criação original do autor lembranças exumadas de antigos celulóides. Outros, menos comuns, convocando impressões do ambiente familiar, encarnam em pessoas do seu meio as figuras do livro, desconhecidas. E existem os que, mais raros, associam-se ao livro. A todos estes (e com os dois últimos tipos de leitor se diverte o já citado STERNE, quando, no Capítulo XXXVIII, Livro VI, do seu *Tristram Shandy*, deixa uma página em branco, onde somos convidados a desenhar o retrato da viúva Wadman), prefiro o que dispensa ver os personagens - e o mundo no qual, também alheios a qualquer empenho de, por sua vez, recriar nossa realidade, seus olhos de letras nos atravessam (LINS, 1969, p. 203).

Há em *Avalovara*, na linha narrativa que se passa em Recife, a T alegorias diversas e sugestivas de um sem número de simbologias espalhadas. O fragmento que aqui insiro se refere ao trânsito de elementos simbólicos que delineiam vários atravessamentos significativos.

A(s) figura(s) de Hermelinda/Hermenilda que “trespassam-se entre si” (LINS, 1973, p. 100) e que são aptas a alcançar Cecília, pois passam pelo círculo de leões que a acompanha (“Hermelinda **vara** o círculo de leões que ameaça Cecília”) (Ibidem, p.114) (grifo meu) atuam no jogo - tão peculiar na linha T - de círculos de coisas trançadas umas nas outras: “O silêncio de Cecília é atravessado por leões”. (Ibidem, p. 115). A morte de Cecília é um patamar de suma importância na formação de Abel: “De súbito, atravesso um pórtico, um

limite (...)” (Ibidem, p. 312) – nesse trecho como ode para com força Jano, “deus dos limiares” (Ibidem, p. 271).

Todos os meus gestos, palavras, atos – segregado e só que sou - seriam um simulacro desse amor, trespassado de ilações misteriosas. Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício (LINS, 1973, p. 270).

A letra T que nomeia a linha narrativa de Abel e Cecília comporta talvez o mais marcante signo de atravessamento, pois abarca tanto o sentido de orientação de tempo quanto o de espaço, como indicado por Hazin (2013, p. 73) em menção ao *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier (2008, p. 309):

“base de todos os símbolos de orientação nos diversos níveis de existência do homem (seja **orientação espacial**, com relação aos pontos cardeais terrestres; seja **orientação temporal**, com relação aos pontos cardiais celestes; *função de síntese e medida* (nela se juntam céu e terra, confundem-se tempo e espaço (...))”.

A letra T, que se assemelha também aos braços de uma balança, sustém, equilibra e norteia, encaminha a travessia. O T é também a primeira letra engendradora por Loreius ao formular a suposta frase de libertação, aquela que, duplamente será parte da TENET, talvez possamos ler para cada T da palavra uma dimensão: tempo e espaço. Para além do significado “não apenas por ser um verbo indicativo de posse, de domínio (...)” (LINS, 1973, p. 31).

Também pesa em sua escolha a circunstância de que, escrevendo a palavra duas vezes, em cruz, de maneira que o N sirva de ponto de intersecção, e eliminando em seguida a sílaba pousada – ou plantada, ou cravada – sobre a palavra horizontalmente escrita, evoque, a disposição das letras restantes, ampliado, o desenho do T, início e fim do vocábulo (LINS, 1973, p. 31).

O gesto escritural de atravessar a palavra duas vezes no quadrado amplia e repete a cruz. O explícito atravessar do texto é delimitado por esses T. Assim como se atravessam caminhos, períodos – palavras: “Com esta cruz central, formada pelo verbo TENET e que tão claramente lembra os pontos cardeais, já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras” (LINS, 1973, p. 31).

Por dentro dos olhos de letras de Loreius outros olhos atravessam estas letras e o texto segue o seu curso.

Abel atravessa a Europa. Cruza espaços, é cruzado por arte, vemos ali mesmo a gênese da busca pelo traçado pessoal. Ele busca um texto, e buscar um texto – como quem busca uma Cidade, juntando cacos de vida, abre-nos a permissão de admirar e compreender numa esfera mais ampla o mundo da literatura, ela mesma, como talvez a mais fluida das expressões de arte. Berço de ideias e conjecturas. Infinitas proliferações. Abel, prossegue:

- Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que **todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto**. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (LINS, 1973, p. 64) (grifo meu).

A linha narrativa como um todo tem uma espécie de capacidade geradora do fulcro artístico de Abel (LINS, 1973, p. 179). Limiar de lavra e palavra:

Silêncio sobre códices e incunábulo vistos; e quanto a estas realizações artísticas que - contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas - me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central

seria o modo como as coisas, **havendo transposto um limiar**, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção. A17 (grifo meu).

Em complemento, cito o *Livro dos Símbolos – do Archive For Research in Archetypal Symbolism – ARAS*, mais especificamente no verbete “Cidade” (2012, p. 614):

“Cavar e sonhar, sonhar e martelar, até que a tua cidade venha”, escreveu Carl Sandburg. As cidades são os objectivos da peregrinação, e personificam as nossas projecções de possibilidade, reorientação e renascimento.

Para Abel, Roos é a luz que atravessa a arte europeia. E também ela brilha em ☺: “a Cidade, certamente, não é igual à imagem que um dia aparece e logo submerge. Acredito, porém, que a reconhecerei – e assim, busco-a (...). Vendo-a, encontrarei” (LINS, 1973, p. 91) e ainda: “Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, Roos, essa cidades, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça” (Idem).

A passagem pelo mundo, enquanto marca de eternidade fincadas no solo deste livro tão belo, resgata a luminosidade de vida penetrada por arte. De vida gestada na arte, de arte *e-laborada*, minuciosamente entalhada. O valor do que se pode ver liberto das redes de morte, linhas soltas, amarra-se na luminosidade e acende.

O ficcionista não disserta a respeito do sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos. Hipérboles do real, a recordação em MARCEL PROUST, as situações de FRANZ KAFKA ou a factícia baleia branca em MELVILLE ultrapassam a experiência do leitor, imerso numa realidade cuja natureza, ao invés de ser apenas entendida, penetra-o. O real, longe de ser negado, é por esse meio iluminado (LINS, 1969, p. 202).

Portal de vida, arte celebrada por Osman Lins, o Avalovara é bicho e livro – que no curso dos símbolos se faz caminho, se faz mistério e se faz encontro.

A imagem tanto limita como abre: é *essa* imagem em particular que assenta o símbolo *nesta* experiência e, no entanto, se for a imagem certa, evoca a realidade arquetípica. Quando não conseguimos encontrar a imagem certa, não incluímos o símbolo em causa; quando a encontrámos, tivemos uma sensação de alegre reconhecimento – como uma porta abrindo-se a algum deleite escondido. Paul Klee disse-o bem: “A arte não reproduz o visível. Ela torna visível” (RONNBERG, 2013, p. 6).

Atravessar é, finalmente, dar-se ao encontro – esse de que fala Ronnenberg e que prevê o alegre reconhecimento no mundo da arte como ponte que integra, liga, une.

2.2.2 Entecem, fios de voz enlaçam fios de voz

Há uma afirmação de Brunel (1995, p. 57) na obra *Que é Literatura Comparada?*: “Com efeito, notam-se em literaturas diferentes florescimentos análogos que não se explicam inteiramente pelo jogo das influências” que revela a ideia que aqui desenvolvo.

Nas obras de Carroll, assim como na de Lins, a escrita configura-se como mediadora – é a palavra e seu tempo – “a voz que fala” e conecta espaços e períodos, não simplesmente pela temática que apresenta ou resguarda, mas principalmente pela linguagem firmadas enquanto discurso literário:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (BAKHTIN, 2002, p. 138).

Para melhor elucidar de que modo se dá minha investida de filtragem de indícios de intertexto nas *Alices* e *Avalovara*, lanço mão do suporte numa visão como a de Tania Carvalhal, que considera sobretudo a importância da diversidade, a multiplicidade que forma a literatura, mesmo quando “elementos comuns” a integram, mas sem que isso gere um padrão unilateral. Para desenvolver esse ponto de vista engendrei uma espécie de filtro que me permite observar os textos desses dois autores com essa perspectiva: **ler no texto de um o que possam vir a ser “vestígios de leitura” no texto do outro** sem que a leitura tenda à uniformização esterilizante.

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras. Assumem, no caso, como finalidade última, a aproximação global da literatura, na qual cabe dar conta da complexidade de relações interliterárias e de como, por força desses processos, se estabelece a tradição (CARVALHAL, 2006, p. 125).

Esses vestígios me permitem reforçar a ideia de que os textos se amalgamam e geram encadeamentos de relações e caberá também aos leitores um adendo ativo de construção crítica.

Há uma citação muito expressiva no texto de Michel Schneider, *O ladrão de palavras*, que me remeteu imediatamente a Osman Lins e a linha narrativa metaficcional P “O relógio de Julius Heckethorn” em *Avalovara*. Diz ele:

“Fazer um livro é um ofício tanto quanto fazer um relógio”. La Bruyère talvez não seja o primeiro a insistir no ofício do escritor, em sua habilidade material, quase manual (...). O que testemunhas esses resgates de palavras, de imagens, de metáforas de um autor no outro? O prazer; prazer de achar uma metáfora, sem preocupar-se com sua banalidade, prazer de ter ideias, mesmo as mais batidas; (...) (SCHNEIDER, 1990, p. 92).

A analogia do relógio citada por Schneider do texto de Bruyère se encaixa pertinentemente a essa história integrante de *Avalovara* em dois sentidos: pela constituição da escrita como ofício – opinião defendida por Osman Lins em todas as suas manifestações acerca deste assunto e também como constructo, como armação de uma máquina, engendro formado de peças [textos] e armado manualmente – manufatura de trato delicado, como um relógio, símbolo que encerra a tarefa de marcar o tempo, de situar a efemeridade e duração dos eventos da vida em divisões matemáticas representadas em números, seguindo rigorosa ordenação.

Os relógios, escreve J. H., *têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples — tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los— o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros* (LINS, 1973, p. 165).

E ainda sobre a citação de Schneider mais acima menciono um traço imprescindível na leitura e análise aqui instaurada: o trabalho de entretecer os textos que aqui me ponho a realizar se liga esse prazer de vislumbrar todas as diferenças e ainda assim discernir conceitos e juízos afins acerca de seus mundos criados ou mesmo acerca do modo com os fizeram.

- Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum (LINS, 1973, p. 329).

No exercício da leitura intertextual entre Lins e Carroll, ver, (como diz Osman, “encargo tortuoso”) leva-me a vislumbrar os indícios na elaboração de

tais enigmas como extrapolação à opressão gerada pelos ditames relacionados a cada época específica vivida pelos autores.

O escritor brasileiro inventivamente cria um romance metaficcional de maneira única, lançando mão de recursos não convencionais num período em que a expressão artística, cerceada por vários tipos de patrulhas ideológicas sobretudo na arte e na política e o escritor inglês cria uma narrativa “infantil” num mundo paralelo cuja ordem obedece a outras regras, não às convencionalmente aceitas na era vitoriana, de tantos modos opressora e invade o mundo da literatura de maneira decisiva legando-nos a tarefa de não cessar o manancial de interpretações coerentes a serem elaboradas.

Escreve Bakhtin (2002, p. 58): “o autor-criador é um momento constitutivo da forma artística” o que me leva a vislumbrar a ideia em torno do espelho, dessa vez, ligada ao jogo intertextual que se confirma no reflexo que eu vejo. Minha perspectiva enxergando a sobreposição das criações dos autores por causa das minhas leituras prévias e que pressente a leitura de um no outro. O jogo de espelhos que esta leitura crítica engendra e observa espelhos: superfície e profundidade.

Aceitemos então, por um instante, a imagem bem convencionalizada de Stendhal, comparando o romance a um espelho levado a passear ao longo de um caminho, ou a idéia borgesiana da literatura universal, como palácio dos espelhos, espelho de outros espelhos.

Quando você se olha num espelho, tem certeza de estar fora, de não ser o reflexo dessa personagem surgida das águas sombrias, de dentro de você mesmo, você outro? (SCHNEIDER, 1990, pp. 104-105).

Leitores das *Alices*, afirma Manguel em sua obra *À mesa com o Chapeleiro maluco*, “não sabem que precisam dos livros de Alice até que descobrem que leem a obra de Carroll, percebendo como seus escritos dão voz a suas próprias experiências, nunca pronunciadas antes disso” (2009, p. 24). Ter a certeza que Osman Lins foi leitor das histórias da menina inventada por Carroll e mais que isso que a ela se remete de forma diversa em textos seus de tipologias distintas,

me propicia entrever que o leitor Osman Lins leva nele marcas de leitura aliceana. As pegadas a que se refere Ginzburg no já citado Paradigma Indiciário que me norteia justo nessa ideia.

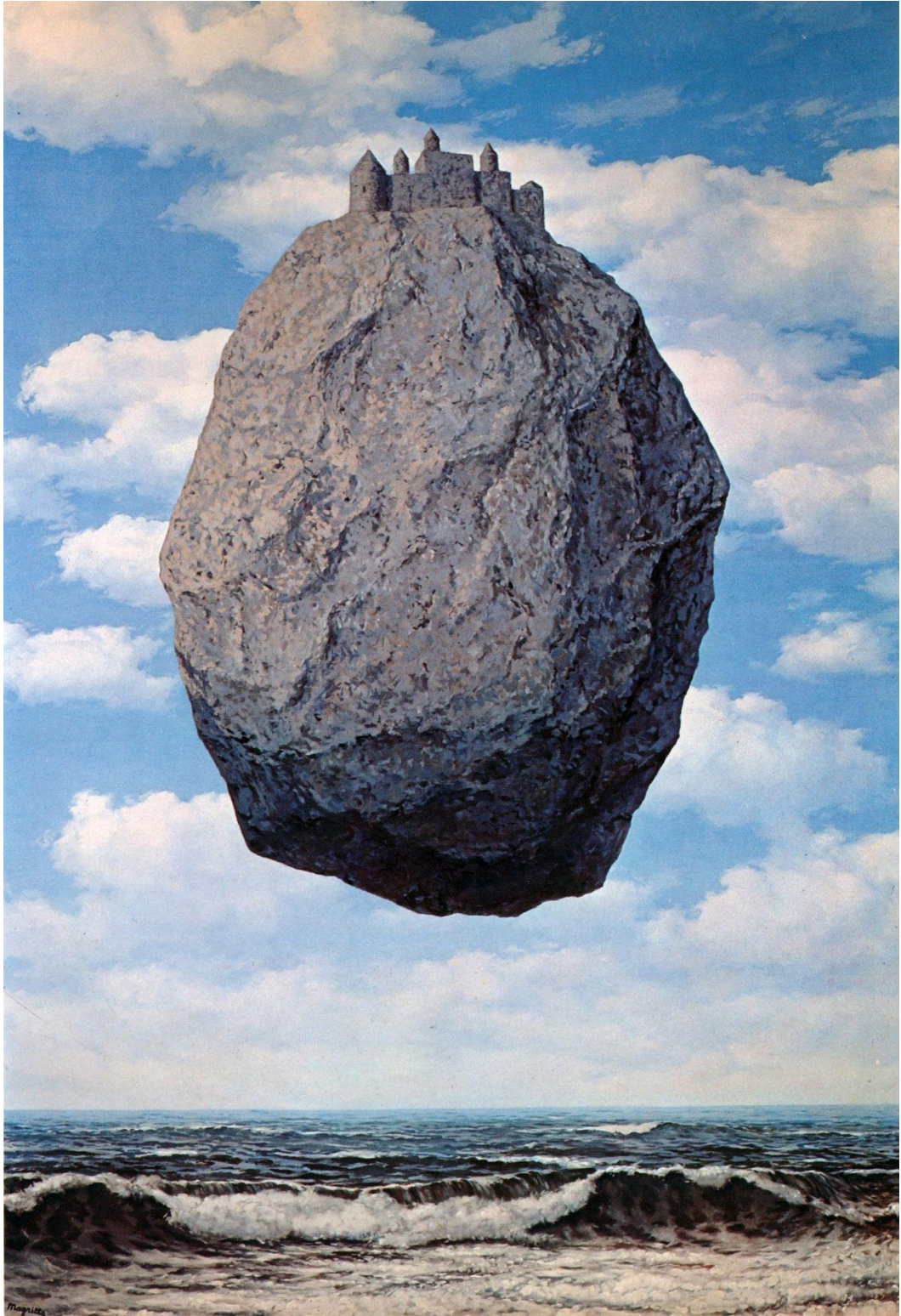
O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. “ A linguagem do romance, escreve Bakhtin, é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

A imagem do atravessamento metaforizada no lugar da *cidade tese* “Pontes” implica exatamente no modelo de construção de um espaço em que atravessar significa confrontar os romances e promover diálogos que, por sua vez, ocorrem no meu espaço construído para tal. Osman Lins. Atravessar o espelho aqui é cruzar essa ponte dialógica, *intertextualizar*. Aqui, entreteço, observo e analiso o modo como as vozes se *entecem*, entretecem.

E o que é a intertextualidade, questiona Samoyault, “senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (idem, p. 10) ou em sua menção a Barthes, no *Prazer do texto* (data, p. 45): “(...) isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito”.

O que vale como discussão no momento é a imagem do atravessamento pelo espelho unificada à reflexão que aqui desenvolvo e que intitula este estudo, autoriza de uma forma extraordinariamente enriquecedora em todas as nuances: a busca pela pegada carrolliana nos textos de Lins, a busca pelo entendimento teórico dos conceitos ligados a essa face da literatura que vê sobrepostas as narrativas e alicerçar a construção desta *cidade tese*.

~ CAPÍTULO III ~



O Castelo dos Pirineus, óleo sobre tela de René Magritte, 1959 / www.renemagritte.org/the-castle-of-the-pyrenees.jsp

CAPÍTULO III ~ BOSQUES E JARDINS /

*violando espaço e tempo, uma forma particular de
existência*

“A primeira coisa que tenho de fazer”, disse Alice para si mesma enquanto vagava pelo bosque, “é voltar para o meu tamanho de novo; e a segunda é chegar àquele jardim encantador. Acho que este é o melhor plano”.

*Aventuras de Alice no País das Maravilhas,
Lewis Carroll*

3.1 Os Bosques

Por que a idealização de Abel, a visão que o impulsiona ao ato da busca que enleva sua existência, ideal da planificação de sua arte, tem a forma de uma cidade? É uma Cidade? A forma precisa do quadrado, figura geométrica que simboliza o espaço, formata e funda no romance *Avalovara* a ideia de ordenação espacial e, a partir dessa ordenação, torna possível o curso da narrativa. À espiral cabe a tarefa do movimento: seus giros fundem as letras. Mas é no quadrado que se espraia o motivo espacial. O Quadrado é espaço. Cidade é espaço.

Não se moveriam os personagens; as histórias nas quais habitam esses seres não conheceriam uma particular forma de ordenação; perderia parte fundamental de força o tempo, sem a categoria espacial especialmente bem estabelecida.

Dizer que o espaço da escrita é relativo, variável de expansão, significa dizer que suas referências ou suas definições estão em movimento – e não apenas as variações que, como uma trajetória, se modelam em torno dessas definições -, de uma

obra à outra, mas ainda na própria obra. O conceito de espaço, no entanto, permanece (COMPAGNON, 2007, p. 161).

Tratar do tema espacial para dar fulcro ao tema mais amplo que aqui manuseio criticamente, tendo como integrante da fortuna crítica utilizada, o próprio autor da ficção – nesse caso, tomar alguns detalhes da ficção de Osman Lins com base em sua tese, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicada em 1976. Nesse texto, questiona o autor: “como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*” (LINS, 1976, p. 69).

3.1.1. Deve pôr em movimento a sua invenção?

Alguns lugares são espacialmente delimitados e alguns outros movediços. E nesse ponto, há toda uma ideia que liga muito fortemente a literatura à concepção de espaço. Para Osman Lins (1976, p. 62), a literatura comporta justamente essa acepção espacial: “terreno jubiloso e móvel”. Em *Avalovara*, tal assertiva fica bastante clara, desde sua estrutura – disposta no quadrado Sator, elucidada no tema S.

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais espreitamos (LINS, 1973, p. 18 - 19).

O espaço diegético é tão importante para Osman Lins quanto para Lewis Carroll, pois os mundos relatados, por mais que se assemelhem e sejam descritos a partir da realidade, são elaborações literárias e apresentados como tal. E carregam a ideia de lugar muito fortemente fundada como lugar ideal,

lugar misterioso em que se desenrolam as histórias, alegorias da literatura em si: País das Maravilhas, Casa do Espelho, a Cidade que Abel vê flutuando no espaço.

Na verdade, além disso, Osman Lins usa cidades reais e descrições líricas dos lugares: espaço e palavra como que se mesclam. Na linha narrativa **S**, o narrador se refere à feitura do romance em analogia à construção de uma cidade imaginária: “Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se, portanto, a uma viagem no uniforme. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada” (LINS, 1973, p.15).

No Capítulo IV de sua tese, além da menção (anteriormente referida) feita por Osman Lins à criação carrolliana como exemplo de “contaminação” da personagem pelo espaço, o autor sonda “conceitos e possibilidades”, se propõe a “oferecer exemplário da presença do espaço na ficção” (1976, p. 62) e discorre sobre as categorias tempo e espaço. O que importa, segundo o autor, é justamente a forma de trato em relação ao espaço fictício: “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas” (LINS, 1976, p. 64).

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 71).

Assim como a personagem Alice é contaminada pelo espaço, percebo que o processo se dá de forma semelhante no romance do autor pernambucano. Essa ideia de contaminação, ilustrada por ele mesmo, inclusive noutra esfera textual, como citei (em sua tese) participa das páginas de *Avalovara*, só que de uma forma contundente, afirmativa. Diz Abel no fragmento **A 1**, por exemplo:

“Sou um recinto no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio” (1973, p. 23).

O enunciado de Abel admite, em tom premonitório, tanto a consciência da efemeridade de sua trajetória com Anneliese Roos, quanto a certeza do esvaziamento. Em nível particularmente fundamental, segundo Sandra Nitrini (2015, p. 5): “O pássaro fugidio, imagem constante nas descrições da mulher feita de cidades, pode ser lido como uma espécie de refrão na linguagem poética de *Avalovara*, que reitera na linha narrativa ‘Roos e as cidades’ o estágio inicial da busca de Abel”.

Nos dois livros de Carroll, existe disparidade de gêneses. A primeira Alice – *Alice’s Adventures in Wonderland* – sabe-se, tem duas formas conhecidas, prévias à publicação editorial: o relato oral, acontecimento datado, de 4 de julho de 1862, narrado ao longo de um passeio no Rio Tâmsa, a partir de Folly Bridge, em Oxford, e o manuscrito intitulado *Alice’s Adventures Under Ground*, concluído em 1864, ou seja, dois anos depois, oferecido como presente a Alice Liddell. É também a ideia de movimento que se mostra como mais marcante, já desde o título do primeiro capítulo: “Down the Rabbit Hole”/“Pela Toca do Coelho” ou “Entrando na toca do coelho” ou “Viagem à toca dos coelhos” em diferentes traduções, tendo sido esta última traduzida e adaptada por Monteiro Lobato⁴⁴.

É um dado relevante para a leitura: o pensamento da personagem Alice se manifesta acerca da necessidade de mover-se – um comentário sobre a falta de um livro que projete movimento e que tenha figuras e diálogos. A diegese se abre a partir de um contexto que propicia quebra do espaço normal a partir da indicação da sonolência da personagem. O primeiro movimento se perfaz num espaço de diegese onírica, fato assumido somente ao final. Exatamente o mesmo se dá com a segunda Alice: nos dois casos, tanto antes de atravessar a toca do coelho como o espelho, Alice adormece.

⁴⁴ Vê-se nessa versão “coelhos” no plural, apesar de Alice seguir apenas o Coelho Branco, tal qual na versão original.

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”

Assim, refletia com seus botões (tanto quanto podia, porque o calor a fazia se sentir sonolenta e burra) se o prazer de fazer uma guirlanda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores, quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo por ela (CARROLL, 2002, p. 11).

Ora veja, ele está virando uma espécie de bruma agora, está sim! Vai ser bem fácil atravessar...! Estava de pé sobre o console da lareira enquanto dizia isso, embora não tivesse a menor ideia de como fora parar lá (CARROLL, 2002, p. 138).

No segundo livro, *Através do Espelho*, há toda uma questão sobre quem realmente sonhou (Alice ou o Rei Vermelho), no entanto, é demarcado o momento crucial de travessia quando certos efeitos compõem a cena e deixam claro que um novo ponto, já no campo onírico ou do faz-de-conta começa ali. O fato é que Alice desconhece o modo como atravessou. Não há exatamente um estranhamento e sim um curioso desejo pela aventura e pela descoberta.

E mais que mover-se para além do mundo normal, a personagem como que carece de perambular por um espaço necessariamente distorcido que possa conceder alguma compreensão que difere da ordem regular do mundo dito real. A leitura prescinde também de ser tomada pela projeção de um apelo visual e pela abertura de possibilidade de encontros - deambular em ambientes em que haja interlocuções.

Segundo Bakhtin,

(...) o sonho, com assimilação artística específica (não aquela da epopeia), penetrou pela primeira vez na literatura européia no gênero a “sátira menipéia” (e geralmente no campo do sério-cômico). Na epopeia, o sonho não destruía a unidade da vida representada nem criava um segundo plano, assim como não destruía a integridade *simples* da imagem do herói. Não se contrapunha à vida comum como outra vida possível. É essa contraposição (sob diversos ângulos de visão) que surge pela primeira vez com a menipéia. Aqui o sonho é introduzido precisamente como *possibilidade* de outra vida totalmente

diferente, organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum (às vezes, o sonho se constrói diretamente como “mundo às avessas”) (BAKHTIN, 2010, p. 169).

Um dos indícios percebidos foi aquele do modo como Lewis Carroll dispõe os cenários narrativos, tanto nos Países das Maravilhas, quanto na Casa do Espelho, a partir de sonhos como mecanismos justificadores do caráter insólito desses lugares. No texto osmaniano, de densidade e complexidade diversamente peculiares – o espaço é personificado, assumidamente tratado como personagem e simbolizado na figura geométrica do quadrado: “ele será o recinto, o âmbito do romance, de que é a espiral a força motriz (LINS, 1973, p. 19).

Levantei a questão onírica como importante porque é a partir das divisas dos sonhos que as narrativas alicianas se desenrolam. Sonhos se configuram como ambiente, recintos para os quais se dirigem veiculados pelo sono, proporcionando a formação do espaço paralelo em que se dá a ação⁴⁵. A ideia de movimento mental que não cessa o que me faz intuir certa analogia desse recurso de ambiência/movimento em *Avalovara* no que concerne às viagens de Abel na linha narrativa **A**, de vez que o deslocamento dele na Europa também colabora com a formação do Abel escritor. Na verdade, é também uma transposição vivida pelo próprio Osman Lins – o escritor é resultado das somas dos lugares que leu/por onde passou. A figura de Roos é uma ilustração dessa ideia metafórica que implica no deslumbramento/paixão com o espaço que não é o seu de origem, é o estrangeiro.

A passagem de Abel pela Europa e seu convívio com Roos assemelha-se à experiência do escritor Osman Lins, descrita em *Marinheiro de Primeira Viagem*, livro que contém a experiência do escritor em suas viagens pelo continente europeu, publicado pela primeira vez em 1961:

⁴⁵ Reflexão previamente desenvolvida em capítulo anterior. Ver p. 69.

(...) a cidade [Paris], até então enfática, árida e esquiva, começava a entregar-se - a torre, a ponte, a névoa, o sol, os castanheiros - e que ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma entidade urbana, cujos atrativos, triviais ou invisíveis para a maioria de seus habitantes, faziam-na quase legendária para os outros, os que não poderiam conhecê-la ou ali estavam de passagem (...) (LINS, 1980, p. 16).

Em *Avalovara* é esse movimento espacial que relega à narrativa um princípio de ordenação fundamental e corrobora uma das linhas mestras dessa obra. A espacialidade exerce função integradora e unificadora - noção primordialmente relevante para o escritor pernambucano acerca do ato narrativo.

É forte essa ideia de espacialização em toda a obra e ela reforça também a fundação de toda uma significativa relevância das artes espaciais de maneira geral em *Avalovara*. Segundo Sandra Nitrini: “É impossível ler *Avalovara* sem que se estabelecer uma relação imediata com essas artes visuais” (2010, p. 161). A espacialização do romance é um alicerce que integra a seu modo sintomático a trama do romance e que se mostra particularmente no trânsito de Abel pela Europa.

De maneira intensa e distintamente, a linha narrativa A de *Avalovara* tem o caráter de movimento no espaço como uma de suas marcas. É a fase deslocada de Abel - deslocada de seu lugar de origem - Brasil - Nordeste - Pernambuco - Recife/Olinda e para onde ele precisa ir ao encontro dessas cidades e dessa mulher - Europa personificada para Abel, ela, que demarca a vivificante ideia espacial na urdidura do Abel escritor, com quem ele trava certos diálogos em que a marca de sua inquietação interior acerca das coisas vai tomando forma e perfaz em retrocesso o que acontece em paralelo nas outras linhas, adiante no tempo, mas que no entanto é ainda embrionário, larvar. Essa ideia embrionária projeta algo da ideia alquímica, ilustrada no fragmento abaixo citado, na ideia de reunir cidades - também elas, como espécies de fragmentos dispersos, as leituras dos lugares, a leitura dessa mulher, Roos,

ingredientes do que está por vir. A Cidade que Abel avista é também feita de cidades.

As cidades: dez, vinte, relâmpagos silentes, umas com as salas acesas e outras com os vidros reverberando ao sol. Seus traçados se cruzam, labirintos presos em outros labirintos. Um rumor confuso se levanta, não sei onde, o rumor que vem de um grande forno aceso quando a tampa se abre. Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos. Conheço o que agora cantam: o salmo "In Convertendo Dominus", de Campra. Colhe-se realmente entre canções quando em pranto jogamos as sementes? Notre-Dame, um navio ressoante entre os ruídos brutos da noite (LINS, 1873, p. 129).

Nesse trecho de beleza ímpar, além da ideia previamente anunciada, e que advém, por sua vez da questão de mover-se no espaço a que me referia liga-se também a certa completude em relação ao todo do romance, em relação ao fazer desse romance. Trata-se de cena de movimento da obra se fazendo, uma breve referência ao forno alquímico como parte do processo de feitura, a simultaneidade impressionante com que Osman Lins conduz a narrativa e o ar sacral impregnado pela cena musical de Campra. Além disso, um fluxo de viagem sugerido na imagem do navio em analogia à Notre Dame⁴⁶, tema previamente analisado por Elizabeth Hazin, no texto "Naveglio", integrante do livro *Palindromia*. Uma sobreposição de situações analógicas: escrever equivale a navegar; e na cena citada tomada de sonoridade – o forno, a orquestra, o navio e os ruídos da noite dão a ideia de partida. O deslocamento espacial e externo de Abel conduz a um deslocamento interno transposto para a narrativa que nele se forma em torno do motivo alquímico frequente e deliberadamente

⁴⁶ A recorrência do uso de "Conhece-se a tese sustentada no célebre mistério das catedrais, de Fulcanelli: os construtores das grandes catedrais góticas, que estavam a par dos segredos da alquimia, teriam concretizado nestes imponentes edifícios, todos os seus conhecimentos herméticos (...). É o caso da catedral de Paris, minuciosamente estudada por Lucien Carny em sua importante obra: "Notre-Dame de Paris e a alquimia" (1966). Sobre o portal central, domina aliás, uma figura feminina ("seus pés tocam o solo, sua cabeça, as águas celestes") que personifica a alquimia (HUTIN, 1972, p. 270).

expresso por Osman Lins em seu romance. O texto se manifesta no movimento de uma viagem.

Não raro, a escrita é comparada a uma viagem; não raro, os escritores falam de viagens, literal e metaforicamente.

No capítulo VIII de um dos livros mais lidos e citados por Osman Lins – *Literatura Europeia e Idade Média Latina* – de Ernst Robert Curtius (de onde se origina uma das epígrafes de *Avalovara*), lê-se: “Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é ‘fazer-se à vela, velejar’. O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio”. Em toda a Idade Média, lembra Curtius, essas metáforas são amplamente divulgadas. Dante abre o segundo livro de *Convívio* com metáforas náuticas, o que corresponde a dizer que inicia um tratado filosófico com um apelo à técnica de navegação. Curtius comenta o fato de que muitos poemas começam “soltando” velas e frequentemente terminam com a entrada no porto E assim, “o poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco” (HAZIN, 2014, pp. 154 – 155).

Para além das metáforas náuticas e, para citar como um exemplo da similitude do texto osmaniano com certos mecanismos de narrativa medieval no que concerne às cidades por que passa Abel - traço que confirma também o grande pesquisador que foi Osman Lins - vemos no trecho “El orden espacial” do artigo “Estudio Literario de los Libros de Viajes Medievales”, de Miguel Ángel Priego, o quanto determinados temas aparecem no texto osmaniano:

En el libro de viajes, en efecto, la ciudad se convierte en el índice de referencia esencial a través del cual la progresa la descripción del itinerario. De esa manera, las ciudades se van constituyendo en los verdaderos núcleos narrativos en torno a los que se organiza el resto del relato, la relación del viaje (PRIEGO, 1984, p. 226).

Curiosamente, a investida em citar tal fonte como sustentadora de uma ideia pertinente na *poiesis* osmaniana chama a atenção pois, é no mesmo artigo

de Miguel Priego, desta vez aludindo à questão do surgimento das *mirabilia*, “las maravillas”, que colho, além do uso explícito da mesma palavra com que Lewis Carroll nomeia a primeira Alice publicada “no País das Maravilhas”, a alusão ao teor maravilhoso das viagens, e de como é provavelmente a partir de uma fonte que lega o caráter inusitado e referente a descobertas de novos mundos, que fez o autor inglês escolher tal palavra para nomear o lugar em que as aventuras da personagem tem espaço. As “maravilhas” de Alice podem ter tangencialmente esse traço de similitude com *Avalovara*.

Parte muy especial de aquellas digresiones ocupan lo que esos mismos libros llaman las «maravillas». Era también, de seguro, lo que más atraía la atención y lo que generosamente venía ofreciendo el relato de viajes desde sus primeras muestras medievales, incluso destacándolo muchas veces en el título (los *Mirabilia descripta*, de Jordanus; el *Libro de las cosas maravillosas de Marco Polo* o el *Libro de las maravillas del mundo*, de Mandeville (...)) (PRIEGO, 1984, p. 229).

Outro fato de interessante e possível relevância no entendimento da escolha de Carroll é que a palavra que compõe Wonderland, composta por *land* que significa “terra de”, “lugar” e *wonder*, palavra que por sua vez tem duplo significado: na locução verbal “querer saber”, “ser curioso” [acerca de alguma coisa]; e tem também o significado de “maravilha”, sinônimo de *marvel*, que no francês antigo corresponde a *merveille*, que por sua vez, vem do Latim tardio *mīrabilia*⁴⁷.

Há no movimento de personagens ficcionais profundo caráter de busca. Ainda que buscas empreendidas por um repertório bastante distinto de motivos.

Encaminhando, portanto, a análise aqui iniciada no âmbito que concerne à compreensão espacial nas narrativas de Osman Lins e Lewis Carroll, e advindo da ligadura que percorre avaliações teóricas e literárias da sequência

⁴⁷ <http://www.thefreedictionary.com/marvel>.

- espaço, narrativa, movimento, viagens, maravilhas - não posso deixar de citar, a partir de uma curiosa passagem em *Avalovara*, precisamente na linha narrativa P “O relógio de Julius Heckethorn”, um trecho da obra *The Secret Societies of All Ages and Countries*, cujo autor seria um ascendente “em linha indireta, segundo informações acreditadas” (1973, p. 244) do matemático e criador do relógio, Julius, que concernente aos símbolos e aos nomes escolhidos, remete ao texto carrolliano. Diz ela:

vi. Whatsoever is outwardly manifest must have existed ideally from all eternity, in an archetypal figure, reflected in what Indian mythology calls the mirror *Maja*, whence are derived the terms "magus," "magia," "magic," "image," "imagination," all implying the fixing of the primeval, structureless, living matter, in a form, figure, or creature. In modern theosophy, the mirror *Maja* is called the **Eternal Mirror of Wonders**, the Virgin Sophia, ever bringing forth, yet ever a virgin – the analogue of the Virgin Mary.

vii. The eternal life which thus manifests itself in matter is an intelligent life, and this visible universe is ruled by the same laws that rule the invisible world of forces⁴⁸ (HECKETHORN, 1875, p. 15). (grifo meu).

Sendo o espelho um símbolo de extrema importância para esta análise e já referido anteriormente, vale ressaltar que julguei mais apropriado lançar mão deste trecho do texto de Heckethorn apenas aqui, por conta da força da palavra *wonder* - que é parte do nome do país, o lugar, o espaço que é o solo da narrativa de Carroll. Abertura para o espaço maravilhoso/fantástico e que será tema da sequência deste capítulo. O insólito na obra *Avalovara* a partir do caráter insólito carrolliano das Alices.

⁴⁸ VI. Qualquer coisa que é exteriormente manifesta deve ter existido idealmente desde toda a eternidade, em uma figura arquetípica, refletida naquilo que a mitologia indiana chama o espelho *Maja*, de onde são derivadas o termo "magus," "magia", "mágica", "imagens", "imaginação", implicando todas na fixação de uma forma, figura ou criatura primitivas. Na moderna Teosofia, o espelho *Maja* é chamado de **Eterno Espelho das Maravilhas**, a Virgem Sophia, aludindo, ainda mais que é também uma virgem – análoga à Virgem Maria. VII. A vida eterna, que assim se manifesta em questão é uma vida inteligente, e este universo visível é governado pelas mesmas leis que governam o mundo invisível das forças (HECKETHORN, 1875, p. 15) (Tradução Livre).

Definiria mesmo o ficcionista como sendo aquele que sensível ao mundo, empenha-se de dêle transmitir, através da palavra escrita e com ênfase na aparência das coisas, pela sua imaginação decompostas e reorganizadas, uma visão pessoal, quase sempre insólita e não raro absurda, que se confunde no entanto, sob a pressão de seu gênio e adquirindo significações irrecusáveis, com o universo onde todos habitamos (LINS, 1969, p. 201).

Por fim, aponto que é no tapete da cena final de *Avalovara*, exatamente como na citação da epígrafe deste capítulo que há um reconhecimento do adentrar de ☺ no espaço ficcional, na esfera do fantástico. O movimento de transposição para o tapete implica em todo o aspecto sacro e envolto da arte da escrita no que concerne ao espaço. O tapete é a imagem do Jardim do Paraíso, mas um paraíso que passa pela mão de um artífice.

Segundo a lenda, o primeiro tapete-jardim persa foi criado no século VI por ordem do governante Khosroes I. foi tecido um tapete colossal para o seu frio palácio de Inverno com um jardim primaveril perpetuamente em flor, uma imagem de paraíso celebrada no Corão: “E para aqueles que acreditam e que realizam trabalho honrado, **iremos fazer com que eles entrem nos jardins sob os quais correm rios, e para que lá habitem eternamente**”. Em diversas tradições religiosas, o tapete constitui um *templum*, um local que é tornado sagrado, separado do mundo profano (ARAS, 2012, p. 594) (grifo meu).

O bosque de que fala Lins formata aqui a representação do aporte literário em sua camada espacial, tal como os espaços aliceanos instauraram toda uma possibilidade não de uma invasão do fantástico no mundo, mas seu inverso, o transporte para um espaço formado para conceber o insólito sem que as regras sejam questionadas. Carroll, como Lins necessitam de um ambiente de liberdade para o fluir da ficção lida como ficção.

O tapete, espaço final da trama osmaniana é a condensação de uma parte essencial da metáfora da escrita que Osman Lins tematiza e homenageia.

Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai o meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se, em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas de cor imprecisa. Um bosque abstrato, onde as coisas surgem, crescem, mas não vivem: não bramam os gamos, as flores não recendem (LINS, 1973, p. 45).

E é também a representação do jardim e nesse caso, do texto e do recinto sagrado da criação da arte analogicamente ao da Criação.

3.2 Jardins

3.2.1 *Algum princípio insólito*

Há um traço comum que perpassa todas as categorias que compõem as formas de expressão que extrapolam o limite do usual, ordinário e comum: o **insólito**. Pode se fazer presente tanto no Fantástico, como no Maravilhoso, no Realismo fantástico e no Absurdo. No *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa* (1987), de José Pedro Machado temos no verbete “insólito”: “adj. Do lat. *insolitu* -, “desacostumado a; de que não se tem o hábito, estranho”.

No prefácio de *Avalovara*, Antonio Candido chama a atenção para o “caráter geométrico e poético da obra” e para o sentimento duplo, por um lado, de totalidade ligado a espiral e, por outro, fragmentado, ligado aos quadrados e que “carreia elementos narrativos do fundo dos séculos, mas também se passa nalguns instantes, num quarto fechado, sobre o tapete que se perde a cada momento no rumo do fantástico” (CANDIDO, 1973, p. 11).

A escolha de “Jardins” para abordar o tema do insólito em *Avalovara* se dá a partir da compreensão que abarca as obras literárias aqui estudadas e que, se não inteiramente, tem um apelo decisivo de inserção das categorias elaboradas no terreno do Fantástico/Maravilhoso. Em remissão à epígrafe deste

capítulo, um dos primeiros planos de Alice, ao cair na toca após seguir o Coelho Branco, é a intenção de alcançar um “lindo jardim”, que está para além da pequena porta que a menina encontra ao final da queda.

De acordo com nota de Martin Gardner, (na edição comentada das Alices) há na obra de T. S. Eliot, *Quatro quartetos*, mais especificamente no “Burnt Norton” remissão ao episódio em que Alice vê o Jardim pela primeira vez - “Abriu a porta e descobriu que dava para uma pequena passagem, não muito maior que um buraco de rato: ajoelhou-se e avistou, do outro lado do buraco, o jardim mais encantador que já se viu” (CARROLL, 2002, p. 15). O próprio Eliot revelou tal inspiração ao crítico Louis Martz que “tinha esse episódio em mente” quando escreveu o primeiro poema dos *Quatro*, em que se lê, na tradução de Ivan Junqueira:

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Convergem para um só fim, que é sempre presente.
Ecoam passos na memória
Ao longo das galerias que não percorremos
Em direção à porta⁴⁹ que jamais abrimos
Para o roseiral.
(ELIOT apud GARDNER, 2002, p. 15) (grifo meu).

A sutileza de alguns possíveis encontros textuais colhidos em simbologias semelhantes não deixa de carregar de sentido o olhar crítico com que nos esforçamos para capturar e daí expressar um mundo de leitura que se

⁴⁹ Gardner (2002, p. 15) complementa ainda, que há outra obra de Eliot: *The Family Reunion*, em que aparecem uma porta e um jardim secreto, como “metáfora de eventos que poderiam ter ocorrido, caso tivessem aberto certas portas”. Chego a ponderar na não casualidade na sequência “abrir uma porta e alcançar um jardim”.

unifica a partir dos motes disfarçados ou aparentes, intencionais ou absolutamente “coincidentes” – com alusão inconsciente, talvez. Retomo que há na obra osmaniana a confirmação de alusão intertextual indireta a Eliot, conforme analisa Hazin (2014, p.114): “Osman Lins era um leitor de T.S. Eliot, basta lembrarmos de que o nome que dá ao piano de que fala Abel na linha narrativa T é East Coker, o segundo poema dos *Quatro Quartetos*”. A chegada ao fantástico é por toda essa malha de evocações intertextuais ilustrada, portanto, neste capítulo como a chegada a um jardim, que por sua vez, reverbera em inúmeros outros indícios disseminados ao longo de todo o texto de *Avalovara*.

Espaço de elaboração ordenada, cultivado, e tem toda uma razão de ordenamento além da aura de lugar ideal e perfeito, isento dos defeitos mundanos. *Jardim* é o espaço derradeiro de *Avalovara*, figurado no tapete que, por sua vez simboliza também a eternidade: “(...) vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 413). Na linha narrativa R 11, o mesmo instante numa outra perspectiva:

Chegamos, eu e ☺, através do mundo (erradios, os nossos passos?), a este ponto de intersecção e aqui não há desordem. Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno. Nosso espanto é justo e legítima nossa ebbiez. Este frágil equilíbrio: lápis com a ponta sobre uma base plana, o eixo de gravidade, mais delgado que um fio de cabelo, descendo ao longo da grafite e incidindo sobre a exígua base. Vai inclinar-se e tombar, sabemos, e nunca mais, sabemos, nunca mais. Coordena-se um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas (LINS, 1973, p. 108).

É o ponto final, é o encontro totalizante que remete à plenitude – do amor, da escrita. Para esse momento e lugar convergem todas as histórias dessa obra, mas não é, entretanto, o único espaço de planificação do Fantástico, é apenas o final e que em termos temporais ocorre minutos após a primeira vez que tal categoria emerge na narrativa, exatamente na linha narrativa em que pela primeira vez o leitor se depara com um dado substancialmente insólito: a


duplicidade da personagem ☹ é referida pela primeira vez e esse é o primeiro dado fantástico, em leitura sequencial e está situado em R 2:

Afago seus cabelos, fartos, fortes, **duas cabeleiras confundidas**. Que liga esta hora à **visão da Cidade descendo sobre o vale como um pássaro**? Uma explosão longínqua faz tilintarem os pingentes (faltam alguns) nos lustres de cristal. Também ouço o mecanismo, lento, cor de mel e aço, do alegre vestido, alça-se um perfume lancinante. Os motivos geométricos, os animais e as ramagens dos **dois imensos tapetes** diluem-se num rosa meio encardido (LINS, 1973, p. 14) (grifos meus).

Pela primeira vez também aparece alusão à Cidade, na forma de pergunta, em analogia a um pássaro, além da duplicidade patente em toda a obra, e já dispostas neste trecho (duas janelas, dois tapetes, Abel não chega a exprimir surpresa pela duplicidade dela, afinal em outros tempos é que ele se confronta com o estranhamento desse dado insólito sobre ela - o de ser dupla, ter duas idades etc.).

No entanto, nesse momento, é sobre a visão da Cidade que quero referir certos dados, na sequência da investigação sobre o insólito em *Avalovara*. Isso porque essa visão de Abel acompanha todo o texto, tendo seu início (não cronológico) na referida citação em R 2 e já no fragmento N 2, depois de passar por todas as outras, já no encerramento da obra dá-se finalmente seu encontro com a tão buscada Cidade - mencionado em simultaneidade também na linha narrativa E, que tem uma carga substancial de elementos ligados ao Fantástico, de onde advém parte de detalhes do insólito na obra - em relação mais estrutural, digamos.

É, inclusive, especificamente, no fragmento E 13 (toda a linha narrativa E entrelaça eventos ligados à finalização do romance e à linha narrativa R e que se estendem também, obviamente à N), na sala em que estão tapete e relógio, que se aglutinam momentos diversos que por sua vez se enovelam na aura do Fantástico.

Cito alguns fragmentos dessa linha narrativa E, que aludem a estas questões, tais como A visão de Abel da Cidade na cisterna: “A Cidade, faustosa e já em ruínas (textos de prestígio prometem a volta de legendários reinos submersos), aparece no centro da cisterna, como um peixe que houvesse crescido e envelhecido em segredo no fundo deste cubo (...)” (LINS, 1973, p. 387); o impulso pela busca incessante por esta Cidade: “sei por fim o que devo buscar e contemplar, sendo indispensável que o intente. Vai, Abel, busca a Cidade: eis a tua incumbência” (Ibidem, p. 388); o intercurso amoroso com : “Giramos abraçados e rindo sobre o largo tapete, o carneiro observa-nos, um de nós bate com o flanco na mesa de centro, tombam a mesa e o bule de prata agravando a desordem que o nosso desejo vai impondo (Idem) e o momento em que Abel percebe o tiro fatal que causará sua morte:

Quero escapar do sortilégio, e, sonhando estar consciente de que sonho, luto por despertar. Acaso dormiremos sob a terra? Abaixo de nós mesmos? Subo do sono, das profundezas do sono, devagar e arduamente, subo, o sono pressiona-me e eu venço-o – e de súbito, **as mãos sobre o estômago**, na mesma posição e circunstâncias do sonho, vejo que estou livre (LINS, 1973, p. 390) (grifo meu).

O clima brutal da cena meio que se dilui na beleza da construção osmaniana de cercar a cena da morte com os detalhes antes enunciados – a chegada à Cidade é, afinal, um cruzamento de território e que se confunde na pergunta de Abel com o campo onírico – ele simultaneamente está num sono/sonho e é vítima do tiro.

Retomando a ideia de Candido, que citei no início, a chegada ao terreno do Fantástico é para onde tudo converge e essa linha narrativa vem carregada com esse fato textual – *Avalovara* tem uma fundação substancialmente forte de elementos de natureza extraordinária, insólita. Ao que percebo, é como uma invasão na forma do texto pelos dados que concedem a estranheza – pela simultaneidade, pela remissão ao passado, pela presentificação e pelo

comparecimento na cena de figuras, tais como o carneiro que observa, para citar um exemplo próximo. Com isso, recorro a obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi:

O acontecimento insólito, provado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas probabilidades externas, uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual) e outra irracional e meta-empírica (mitologia, teologia, milagres, prodígios, ocultismo). A leitura torna-se um exercício conflitual, não porque seja o insólito inquietante em si mesmo, mas porque conduz à neutralização da função referencial: os contrários convergem, mas não ao modo de harmônica convivência, posto que o seu equilíbrio aparente significa a angustiante fuga do sentido (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Avalovara tem uma marca muito acentuada de manufatura minuciosamente trabalhada e essa marca desestabiliza de algum modo e torna dificultosa (ou mesmo desnecessária) a citada categorização. O cerne da questão aqui se conecta mais à busca do entendimento em um nível mais amplo e que reconheça o apelo estético no uso do insólito. Desde a capa dessa obra, já se depara o leitor com um elemento desconhecido, o que leva à pergunta: o que significa a palavra “Avalovara”? É na capa, portanto, já desde seu título, que essa obra provoca uma dúvida sobre um significado. *O livro se dá com parcimônia* e muita beleza e essa é uma parte da sutil escolha que faz Osman Lins por seu percurso de criação. A marca da inquietude do escritor em prol do reconhecimento da arte laborada, pretensiosa e pensada parece ser o nascedouro desses elementos insólitos em *Avalovara*.

Além de imaginação e rebeldia podemos usar essa palavra: inquietude. Palavra que indica um movimento interno do escritor sob a camada opressiva em que se vivia no período em que *Avalovara* foi escrito. A opressão é o alvo do combate de Osman Lins e a construção na fantasia de espaços, personagens, situações e discursos advém dessa necessidade de debelar um sistema incapacitante, embotador de ideias e do cultivo de arte decentemente. É nesse cenário que ele deliberadamente constrói seu *jardim*.

Ao assumir que “o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos”, Todorov (2007, p. 100) examina ocorrências do insólito em consenso com uma ordem semântica pois, “o fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são, para ele, uma condição necessária”. Não importa qual contexto ou mesmo pretexto, a narrativa que se usa de elementos fantásticos realiza uma reavaliação dos pressupostos da realidade. De certa forma, o imaginário prevalece e naquele momento ele demonstra que o importante é que a história seja narrada, e nesse sentido, concluo: por detrás de cada elemento insólito há uma razão de ser.

Em *Avalovara*, em face dos tempos opressivos em que foi escrito e publicado, eram os mais acirrados anos da ditadura militar no Brasil, o caráter insólito representa, na figura do Iólipo, por exemplo, uma brecha para a expressão – reação à silenciadora situação então presente. Em vários trechos da conversa de Abel e ☹ sobre o Iólipo, são tematizadas questões acerca do momento político vivido no país, e mais que isso, a forma como a opressão podia insurgir e se instalar tão radicalmente em tudo. Ornando a cena a mariposa de asas negras e outras duas na porta, vigilantes espectros cerceadores, envoltas em aura de treva.

- O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo.
 - Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado.
- Surge no teto uma grande mariposa de asas negras, outras duas na porta. A vela se extingue. Não me movo e continuo despido, embora esfriasse com a madrugada e rápidos golpes de vento façam gemer a aldrava da janela (LINS, 1973, p. 261).

Outro exemplo refere-se à linha narrativa T que é, provavelmente, em termos simbólicos, a mais fortemente desenvolvida na planificação do insólito na forma de personagens que interagem com Abel. É nessa linha narrativa que

estão as personagens *Hermelinda/Hermenilda*, evocação a Hermes, mas também às moiras (cf. GOMES, 1998, p. 255); o *gataco*, gato com cabeça de macaco, animal que vive ligado ao corpo da mãe de Abel e em franco reflexo da duplicidade e hibridez fincada, como já disse, nessa linha narrativa – relação intrínseca com a relação amorosa de Abel com a mulher andrógina, *Cecília*. Em diálogo com sua mãe, a Gorda, Abel lança toda uma questão sobre o quão preciosa pode ser a hibridez – também (e principalmente?) – no texto.

- A senhora viu claro: tem bom olho. Mas podia ver tudo? Eu vejo mais. Em *Cecília*, conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso. Enfim: íntegra. Considero-me, ante ela, um ser desfalcado. (O gato, menos tenso, continua a observar-me, vagamente ofuscado, com os seus olhos de macaco noturno). Não acha os híbridos atraentes? (LINS, 1973, p. 233).

A própria *Cecília* traz com sua androginia uma marca insólita. No primeiro intercurso sexual com Abel, numa aura que mescla uma realidade crua, o onírico e envolve toda a cena na confirmação que Abel tem ao tomar/entregar-se a essa mulher: “Vejo-a, então, como a vejo em sonho, mas sem leões rodeando-a e sem fogos (...). Conduzido por seus dedos (estremecem, incertos), tasteio as doces paredes úmidas, dentre as quais emerge – vivo - o pênis. Real e insólito” (LINS, 1973, p. 257).

Ao longo de todo o texto, entretanto, há emoldurações e partes extremamente simbólicas e que dragam o ambiente de leitura, lançando-o totalmente ao Fantástico, de uma maneira que tende mais para o grotesco, como anúncio do trágico. No fragmento a seguir, emoldurando e antecipando a queda no fosso do elevador, da personagem ☹, como se vê, na abertura do fragmento **O 9**:

Transmudado o cão com barbatanas, o cão vestido de plumas. Tem orelhas humanas, dissolve-se o focinho e revela-se um rosto de criança, porém de olhos fechados. As barbatanas

recolhidas ao seu corpo como se fossem costelas adejantes, como se fossem línguas das costelas. Arredondam-se as patas dianteiras, estendem-se as unhas, em garras, em dedos, erguem-se em direção aos ombros, sua postura assemelha-se à de um crucificado (LINS, 1973, p. 59).

O discurso ganha densidade e o peso do trágico se fortalece com a inserção da imagem monstruosa, tal como ocorre com outra manifestação insólita e de força simbólica extremamente significativa em *Avalovara* que é o Íólipo. O ser monstruoso é sempre envolto em situações de dor e medo e imprime na narrativa a atmosfera trágica e tenebrosa, causando total efeito de opressão. Aufere-se algum indício narrativo que unifica a imagem monstruosa com a linguagem. Segundo David Roas (2014, p. 163): “(...) o fantástico se constrói a partir da convivência conflituosa que se produz entre o real e o impossível (...). O objetivo do fantástico é, em suma, a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor”.

Além de detentora de voz narrativa, ☹ é a própria configuração mais emblemática de toda a discussão em torno do que textualmente a fantasia pode realizar. Aqui, manifesto-me em reconhecimento a todo o estranhamento que qualquer leitor tem ao deparar-se com um símbolo gráfico disseminado em toda a narrativa, e mais que isso, como integrante da intriga.

Para esta personagem convergem todas as situações de configuração insólita: ela já aparece de forma extraordinária (como sinal gráfico); é dupla, pois tem um corpo dentro do outro; tem duas idades – cada corpo nasceu em datas diferentes; resguarda em seu corpo duplo o pássaro, que por sua vez é feito de pássaros e dá nome ao romance; conduz Abel e por ele é conduzida; se envolve e é envolvida em todos os cenários em que atua, como espécie de dom, mas com um tom sacralizante pois “contamina” insolitamente seu entorno. Ao mesmo tempo, guardando toda a beleza que essa personagem veicula em termos literários, ela, a própria literatura, possibilita a Osman Lins a peripécia de numa única representação neutralizar e integrar, como afirma Roas, no que viria a ser, seguindo a trilha desenvolvida por Chiampi, do que se considera

“realismo maravilhoso”. “O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e neutralizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2014, p. 36).

Este mesmo autor, discorre sobre algo que parece se aproximar de certa forma do que ocorre no texto osmaniano. Em alusão ao termo cunhado por Alazraki (ROAS, 2014, p. 123) – o neofantástico – e em contradição às palavras de Todorov de que a psicanálise substituiu o gênero fantástico no século XX, afirma: “que identifica uma nova forma de cultivar o fantástico e que podemos exemplificar, para citar apenas alguns autores, com as obras de Kafka, Borges e Cortázar”.

Decisiva reflexão acerca do insólito na obra osmaniana, em correlação às *Alices*, me transporta ao cerne do que Lins assume no engendro extraordinário de *Avalovara* e como que arremata em muitos aspectos à maneira de bastidores em que discute detalhes da criação romanesca, em sua obra subsequente, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como se vê em uma das entradas do Professor, personagem, narrador e autor do diário:

Daí toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às idéias e às fábulas. Outra, estamos vendo, a concepção de Julia Marquezim Enone. (**Toda obra de arte configura a sua própria teoria.**) Apesar de tudo, subsiste a indagação que hoje afronto. O mundo, mais do que nunca, estende-nos laços e redes. Sei disso, sei disso e vivo em guarda. Eis por que, suspicaz, não muito refinado, pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou se acaso penetra-o, insinuante, algum sopro emanado do poder. Tocamos aí talvez numa zona cambiante, onde os matizes e as reverberações também pesam (LINS, 1976, p. 57) (grifo meu).

Acerco-me da discussão sobre a criação literária e a construção de conceitos em torno dela, e nisso uno-me ao personagem narrador de Lins citado acima, e pressinto gerar-se uma angústia que me assalta, ao ponderar sobre a

questão do insólito literário, pela instabilidade de definição que dê conta de situar com maior precisão a pesquisa que desenvolvo.

A inquietação de leitora que me leva a vislumbrar uma avalanche de conceitos muito acessíveis, inclusive, dada a facilidade imensa que a troca de dados via internet proporciona. O preocupante, entretanto, é que se acumula muito e pondera-se cada vez menos. Por conta desse desassossego crítico tendi na *cidade tese* a focar análise aos fatos textuais em detrimento de fixação em modelos mais tradicionais e essa tem sido uma maneira de amenizar a apreensão no que concerne à elaboração, diálogo de um conceito como o do insólito, que tanto para Lins quanto para Carroll são bases que concede liberdade a criar. Lugares de permissão criativa, obedecendo a regras que não são as comumente empregadas.

A angústia em dissipar o mal entendido que enovela o conceito de insólito ameniza-se também ao deparar-me com o próprio discurso de Osman Lins que, além de ficcionista comprometeu-se sempre os destinos que tomava no Brasil a ficção. Vê-se em seus depoimentos, anotações, ensaios e trechos metaficcionalis, nos dois últimos romances principalmente, o esteio que eu refiro e que a meu ver verte para aquilo que Eliade chama de superabundância de realidade - e que Lins pinça pontualmente dispondo como epígrafe de *Avalovara*: “Uma criação implica superabundância de realidade, ou por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se daí que toda a construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia” (ELIADE apud LINS, 1973, p. 7).

Esse traço de extrapolação do usual, tende para o que Calvino afirma ao dizer que o âmago da narração não contém a explicação de um “de um fato extraordinário, e sim a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam, em torno dele, como na formação de um cristal” (CALVINO, 2006, p. 257).

Uma linhagem peculiar e que parece se encontrar intensamente, se formos delinear algo que se aproxime de uma descrição de geração. Osman Lins é indiscutivelmente integrante de uma literatura minunciosamente bem elaborada, consistente e inovadora e que permite a invasão do que possa fundar

em suas criações uma gama imensa de possibilidades de acessos, e até nisso a generosidade do escritor se reforça.

A inovação da criação osmaniana unifica o fantástico com o real na narrativa, certamente advindo também de incontáveis influências, considerando que, além de escritor minucioso, Osman Lins foi leitor voraz. E mais que isso, um leitor que se deixou afetar pelos textos que leu – em todos os sentidos, mas sobretudo o talento arquitetural de construir narrativas que se valeu de ferramentas como o uso do insólito para ordenar a criação num âmbito reconhecido como ficcional e também para persuadir a ideologia repressora em voga em seu tempo. Pressinto na obra osmaniana a cadeia de leituras prévias que engendram nele o grande escritor e confirmo com Ermelinda Ferreira:

O fantástico na obra de Osman Lins parece dever a Borges o que Borges deve a Lewis Carroll e a Kafka, se ambos (Carroll e Kafka) não forem devedores eles mesmos de Borges e de Osman (ver a teoria da temporalidade expressa em “Kafka y sus precursores”, no livro *Otras Inquisiciones*, p. 109: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores”). Talvez, por isso, haja tantas citações explícitas à Alice no país das maravilhas n’ *A rainha dos cárceres da Grécia*, concernentes ao absurdo da realidade e à arbitrariedade da linguagem na representação do mundo; e implícitas a Kafka, na própria organização da obra, que põe uma personagem indefesa presa nas malhas de um incompreensível processo, metáfora da existência como o aprisionamento do ser que apenas cumpre, nesta vida, as etapas de uma pena de morte para crime desconhecido (FERREIRA, 2014, p. 136).

Não me atenho, porém, nessa hipótese levantada por Ferreira acerca da presença das citações de Alice n’ *A Rainha*, pois compreendo que para além do que ela enuncia, tais citações (dos trechos do Gato de Cheshire de Alice) tem a função da mescla intertextual com brechas ao texto de Enone / Professor com vistas também à forma. O aparecimento do Gato de Cheshire *versus* seu desaparecimento, numa contraposição de entrada *versus* saída no texto ficcional – do *Espantalho* que vai se formando na narrativa d’ *A Rainha*. É também como se

nas citações carrollianas ali dispostas houvesse uma admissão: aqui é espaço de criação textual.

No caso de *Avalovara*, obliquamente, detalhes aliceanos como tantos já vistos aqui, aparecem, e confirmam, em marcas implícitas, formadas principalmente a partir da leitura que sustenta intertextualmente, a consonância com essa “geração” de que fala Ferreira.

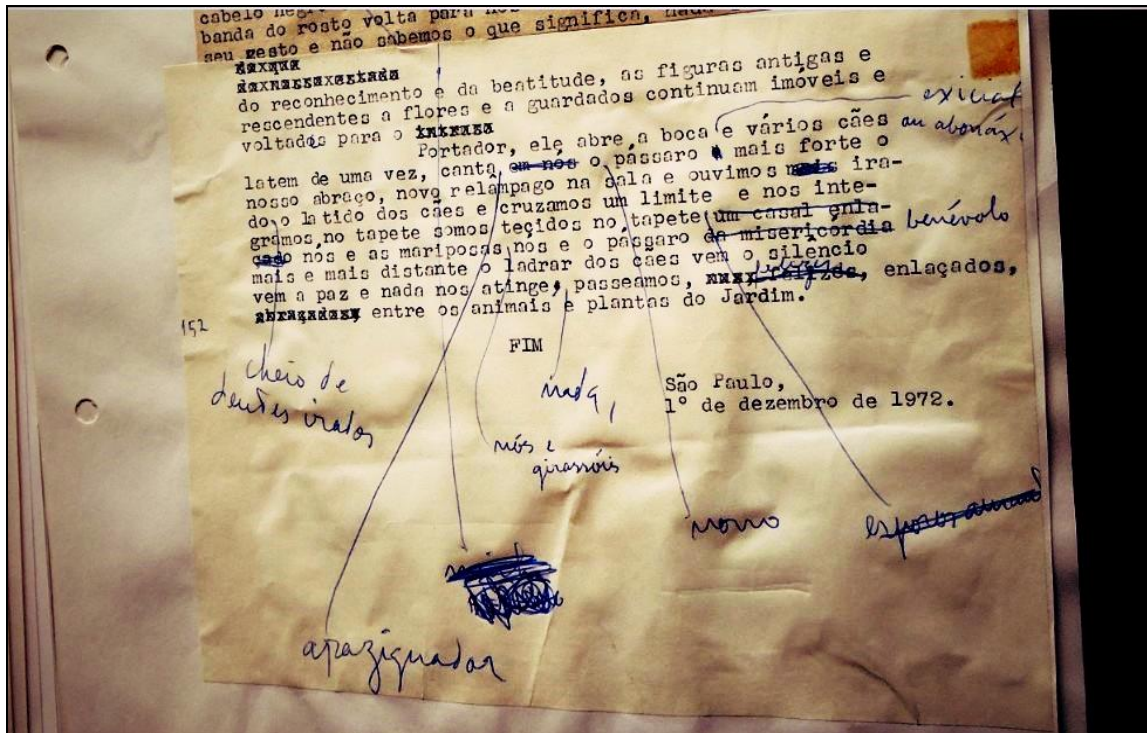
Finalmente, ao transitar pelos *Jardins* criados por estes homens, tomados nesta *cidade tese* como *corpus* afino-me a Angel Rama em *La ciudad letrada*, quando diz que:

(...) toda cidade pode nos parecer um discurso que articula vários signos bifrontes de acordo com leis que evocam as leis gramaticais. Mas há algumas em que a tensão entre as partes tornou-se aguda. As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante suas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se em sua multiplicidade e fragmentação; e a simbólica, que a ordena e interpreta, embora somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler, como significações, o que não passa de significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem (RAMA, 1998, p. 40).

Atravessar cidades inventadas só é possível se atravessar cidades reais. Construir esta cidade e, mais que isso, atravessá-la, na clave do estudo acadêmico unifica toda a reverberação que o estudo das três obras me legou.

O insólito é a marca mais preciosa para que as tramas dessas três obras congreguem mundo real, sonho, imaginação e o trabalho, apenas aparentemente, silencioso da escrita. Questões da maior importância no pensamento acerca da arte ecoam dessa ideia anteriormente citada de textos de Lins e que confirmam a necessidade de domínio, controle do que está a criar. Em *Avalovara*, ele escreve:

O mal das coisas espantosas é que nos subjugam, arrastando-nos para as suas leis e natureza — e assim o nosso espanto, em face de um fenômeno novo, nunca ultrapassa os limites usuais: mágicas e monstros, afinal, pertencem ao nosso mundo e só o que nele não ingressa é realmente assombroso (LINS, 1973, p. 401).



Última página da versão datiloscrita de *Avalovara* por Osman Lins.
FCRB - foto por Maria Aracy Bonfim, abril de 2014

Neste fragmento de imagem em se que mostram as letras e as notas feitas no momento do desfecho do texto de *Avalovara* tudo se abre em muitos caminhos, (*bifurcam-se?*), para que possamos no exercício da leitura crítica ampliar possibilidades, tomar textos e nos deixar, por eles, atravessar.

~ 180 ~

~ CONCLUSÃO ~



Centro da escadaria de dupla hélice no Castelo de Chambord.
Foto: Maria Aracy Bonfim, em 5 de julho de 2012

CONCLUSÃO ~ À PORTA DA BIBLIOTECA/

Surge-nos o universo

Mas a presença de livros numa casa, (...) não será preferível à sua absoluta ausência? Lá estão, intocados, em suas encadernações douradas. Abre-os um dia a mão de um adolescente, ingressando através deles – quem sabe para sempre – no mundo das letras.

**Guerra sem testemunhas
Osman Lins**

Uma das cinco epígrafes no início de *Avalovara*, aquela que é autoria de Georges Gusdorf, na obra *A Palavra*, afirma que: “Chegar ao mundo, é tomar a palavra, transfigurar a experiência em um universo do discurso” (LINS, 1973, p. 07). Essa função transfiguradora se manifesta na imagem do quadrado e da espiral também no ponto em que - elucidando seu desenho por sobre o Quadrado Mágico, *planura cultivável* e que comporta a frase de duplo sentido, “*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. / O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*” (LINS, 1973, p. 72) – coopta um dos sentidos mais extraordinários do romance de Osman Lins: a construção do mundo que se pode encetar a partir da ordenação das ideias e das letras.

A imagem da biblioteca como termo desta tese integra a metáfora da construção e da *cidade* e do ato de atravessá-la, posto que chegar, finalmente diante de sua porta, ideia do título desta Conclusão, simboliza chegar ao centro da minha formação. A Biblioteca está no centro desta cidade, apenas disposta ao final, pela circunstância que demanda seguir a ordenação acadêmica.

Atravessar todo este estudo, que se iniciou a partir do encantamento gerado em mim por *Avalovara*, me trouxe até o sublime entendimento, que também nas estantes (*hexagonais, como casas de ABELhas?*) e, sobretudo manusear tantos textos por conta do estudo, burilou a minha maneira de ler de

modo irreversivelmente fabuloso. Todas as partes desta *cidade*: Alamedas, Praças, Lagos, Pontes, Bosques e Jardins percorridos e que trouxeram à porta da Biblioteca, meu *Universo*.

Um grande livro não vale propriamente porque nos ensina a conhecer um determinado indivíduo, mas porque nos apresenta um novo modo de compreender a vida humana, aplicável também aos outros, do qual nós também podemos nos servir para reconhecer a nós mesmos (CALVINO, 2015, p. 121)

Analisar *Avalovara* (1973), romance do autor pernambucano Osman Lins, em comparação com as duas mais conhecidas obras do autor britânico Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871) formaram o *corpus* desta tese.

Uma das mais árduas tarefas durante a confecção do trabalho foi definir onde situar cada item elegido para análise por conta, principalmente, do caráter multifacetado de aportes que *Avalovara* propicia. Uma vez encerradas as leituras e fichamentos, foi como se os fragmentos, antes dispersos, pairassem todos eles simultaneamente, mas integrando-se através de elos por vezes bastantes sutis. Tinha, porém, de escolher onde situá-los.

Tendo concluído a tarefa de escolha, restou-me a certeza de que a mobilidade dos temas pode facilmente concebê-lo em outro setor da *cidade tese* e ali ter um enfoque diverso. Por exemplo, a aparição do unicórnio nas obras: escolhi analisá-la no primeiro capítulo, no subtópico em que trato de símbolos, imagens comuns às narrativas, “Praças”, mas poderia também situá-lo no item “Jardins” subtópico do terceiro capítulo em que abordo questões sobre literatura fantástica e o insólito. Todavia, elegi este e outros encaixes de elementos da pesquisa de acordo com uma linha de pensamento que adveio da leitura analítica e a partir disso segui decididamente confiante que no percurso da fatura do texto, quaisquer necessidades de deslocamento mostrar-se-iam por si só e com isso a indicação de transposição ou remissão a um mesmo assunto com outra iluminação.

Para mim, este ponto de delimitação de encerramento da elaboração da *cidade tese* se iguala a súbito cessar do efusivo turbilhão de assuntos, aportes, trânsitos e diálogos de todos os assuntos que tocam a literatura, que através do doutoramento conheci e adotei como esteio profissional, em conjunto com os que já trazia e que se amalgamaram em minha formação crítica.

No princípio da escrita, a partir da ideia despertada pelo fragmento do texto de Calvino, para planificar minha tese com partes de uma cidade, em adição, obviamente a alusão à Cidade buscada por Abel, o resultado de toda minha pesquisa de doutoramento deveria assentar-se por sobre tal motivação, a da construção de um texto de análise comparativa das obras de Osman Lins e Lewis Carroll.

Nesse espaço para encerramento da escrita, também Calvino, dessa vez noutra obra, reúne precisamente a ideia que defendo de que a profusão de elementos, (como não me remeter a *Avalovara?*), nos forma consoante as combinações de textos e movimentos ditados pelas inclinações e tendências que reforçamos em nossos mundos de professores e pesquisadores em Letras.

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior. A descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem e cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1990, p. 138).

E é assim que ao avistar a *cidade tese* completa, posso em seu âmago adentrar a Biblioteca que se formou em mim – uma cidade dentro de uma cidade à melhor maneira de *mise-en-abyme* – e contemplar este *Universo* em que sondo, escrutino, pesquiso, leio, procuro e componho estudos sobre as criações maravilhosas dos escritores: “A biblioteca de Babel é perfeita *ab aeterno*; o homem é que é, diz Borges, um bibliotecário imperfeito; às vezes por não

encontrar o livro que procura, ele escreve um outro: o mesmo, ou quase. A literatura é essa tarefa imperceptível – e infinita” (GENETTE, 1972, p. 130). Em meu caso, analogamente situo-me no campo da academia perseguindo o desvendamento dos textos de escritores - sua arte que se manifesta em palavras.

Há na chegada uma genuína sensação de jamais alcançar tudo o que intentava tocar, analisar, comparar. Porém, tranquilizo-me no contentamento de saber que o estudo de literaturas pode gerar em si mesmo, de acordo com os movimentos, épocas, leitores e ideias, todas as possibilidades, considerando a unicidade de quem lê e a clave que instala em sua leitura.

No resultado deste estudo, *um híbrido*, reconheço, retomo o que cada capítulo tratou, unindo-me a Compagnon, por conta do espanto com função múltipla que as letras tem e com a questão sobre não entrever fuga do modelo espacial:

O espaço da escrita é, antes de tudo, uma situação a investir, um lugar de trabalho disponível: a biblioteca, a ordem do discurso, a letra. A letra é o espaço mínimo, inevitável, de toda a escrita; ela é também o sintoma em sua mobilidade. Para Mallarmé, ela é um milagre. (...) é de todas as combinações possíveis dos vinte e poucos caracteres que se compõe a biblioteca de Babel, total, imensa, mas numerável. Seria porque a escrita, expansão da letra, é o domínio do numerável, que ela nunca escaparia totalmente a um modelo espacial? (COMPAGNON, 2007, p. 161).

Cada capítulo foi precedido por uma imagem e nomeado como espaço em uma cidade - seguidos sempre de um fragmento extraído de *Avalovara* e, obviamente relacionados ao tema a ser tratado na seção. Além do fragmento dos capítulos, cada subparte intitulada também com sintagmas do romance de Lins, de maneira diretamente alusiva ao assunto ali desenvolvido.

Para retomar os capítulos da tese, tecerei breves comentários sobre as imagens em que se mostram na abertura dos setores da tese, desde a Introdução e mais as três diferentes cidades suspensas, de três diferentes artistas - como a Cidade visada por Abel e em seguida a retrospectiva de cada capítulo em

fechamento ao estudo. A decisão pelo uso de tais figuras nas aberturas de capítulos tem a função de diálogos com o que será tratado em cada um deles e, por isso, deliberadamente, escolhi situá-las no texto neste desfecho para fundir a função remissiva de retrospecto do encerramento do trabalho com mais uma leitura de cunho analítico, remissiva e temática, como ver-se-á.

~



Natureza morta, de Escher, antecede a **Introdução** desta tese, e remonta à ideia de pilhas de livros que emendam em prédios, que formam enfileirados os corredores e ruas na cidade. Essa imagem reúne particularmente elementos singulares dos assuntos que estudo. Entre as edificações uma rua, *alameda* – em que antevi o transitar dos textos dos dois autores; as cartas de baralho – me remetem ao País das Maravilhas, com seus personagens, súditos da Rainha de Copas; o cachimbo imediatamente me transporta a Sherlock Holmes e o uso do Paradigma Indiciário, de Carlo Ginzburg, como motivador teórico de busca por indícios textuais; e o pequeno pote espelhado cujo reflexo, mesmo distorcendo, espelha as imagens da própria obra na cena, à *mise-en-abyme*.

Intitulada “**Portões da Cidade** / *Nos arredores desta nova cidade que descobro*”, a **INTRODUÇÃO** apresenta o que tomei como legitimação teórica concedida pelo texto de Tania Carvalhal na circunstância de, sendo professora de literatura de línguas inglesas na Universidade Federal do Maranhão, travar estudo comparativo com uma obra de literatura brasileira. Neste texto, dispus a

pergunta sobre a qual assentei minha pesquisa: *por que posso dizer que há afinidades entre os textos de Osman Lins e de Lewis Carroll?*

Foram explicados ali o motivo da planificação da tese com setores de uma cidade, ideia que adveio da citação de Italo Calvino sobre o descortinar de uma cidade e a análise do conceito de Paradigma Indiciário, de Ginzburg, a ser aplicado na pesquisa. Breves parágrafos com dados biográficos dos autores foram inseridos bem como a menção às versões das *Alices* a que recorri no estudo foram enumeradas, chamando a atenção para os 150 anos que a primeira ficção de Lewis Carroll completa neste 2015 - *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* - lançado em 4 de julho de 1865, exatos três anos após a narração por seu autor às crianças Liddell, dentre elas, Alice, inspiradora da história.

Ainda no texto introdutório são anunciados todos os capítulos e suas subdivisões citadinas, as quais desenvolvo a seguir.

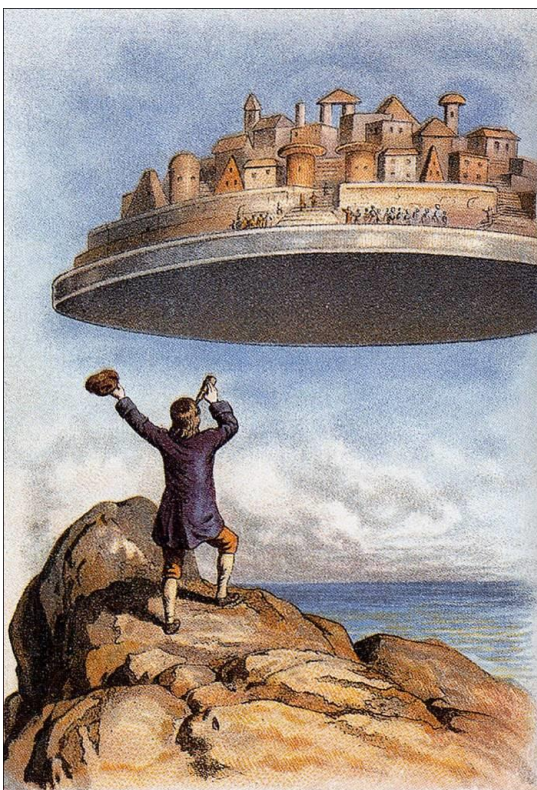


Ilustração que integra a edição de *As Viagens de Gulliver*, de 1910 e mostra o herói da narrativa de Swift mirando com uma lupa a cidade de Laputa. O uso dessa imagem advém da ideia suscitada por Elizabeth Hazin em um dos artigos sobre Osman Lins, “O binômio viagem/escrita em *Avalovara*, de Osman Lins” em que dispõe esta imagem e considera:

“(…) impossível resistir ao apelo da imaginação e não me deixar assaltar pela visão de uma cena possível: o adolescente Osman, enquanto ainda vivia em Vitória de Santo Antão ao lado de Joana Carolina, lendo diante da imensidão do canavial, o livro de Swift, em cuja capa se vê a famosa ilustração de uma cidade pairando nos ares: o mundo de Liliput. Não teria sido

aquele – se é que aconteceu – um instante de epifania, que propiciaria ao ainda leitor-menino a descoberta da grandeza da literatura, a mesma que ele deveria desesperadamente buscar por toda a vida, à semelhança de seu personagem Abel? Teríamos, assim, representada em **Avalovara**, a fusão perfeita (HAZIN, 2010, pp. 23-24).

Esta parte do artigo de Hazin motivou a retomada da imagem, já que se trata de obra igualmente britânica como as *Alices*, muito provavelmente também lida por Carroll e que se tratou de fato de uma das leituras de Osman Lins, também confirmada por Regina Igel:

Como ginasiário, suas leituras foram parcas, de *Inocência*, de Taunay, a *As viagens de Gulliver*, de Swift; procurava revistas em bancas de jornais, resignava-se com *Eu Sei Tudo...* Esta pobreza de livros foi sempre lastimada por ele: os anos mais importantes de sua formação foram os mais vazios de leituras. Numa cidade sem biblioteca pública ou particular, talvez até sem livraria ou uma banca de jornais satisfatória, o menino fazia o que podia para sobrepor-se às minguadas oportunidades de leitura (IGEL, 1988, p. 26).

O primeiro capítulo tem o título de “**ALAMEDAS E PRAÇAS** / *Não escolhi ao acaso o seu falar*” e neste espaço, como temática geral, trato da não casualidade com que os dois autores sempre trabalharam em suas criações e de como cada detalhe, mesmo os que aparentemente fogem à compreensão, são parte de um plano ordenado e rigoroso, no caso de Osman Lins. As menções feitas pelo escritor brasileiro à personagem Alice, do escritor inglês e discussões que já aí indicaram respostas contundentes acerca da pergunta da tese – as afinidades não se resumem apenas ao uso de símbolos idênticos – são criadores extremamente meticolosos em suas criações e que não abrem mão dessa premissa.

A aparição do Gato de Cheshire no romance subsequente a *Avalovara* (*A Rainha dos Cárceres da Grécia*) tematiza o desenvolvimento de partes

fundamentais da análise que ali desenvolvo, e se segue na demonstração da minúcia osmaniana na composição do personagem Abel, num exercício agudo de observação e que me trouxe respostas valiosas na compreensão da trilha de construção da ficção de Lins. Em seguida, outros elementos simbólicos: o unicórnio, o sonho, o grifo e as personagens ☺ e Alice.



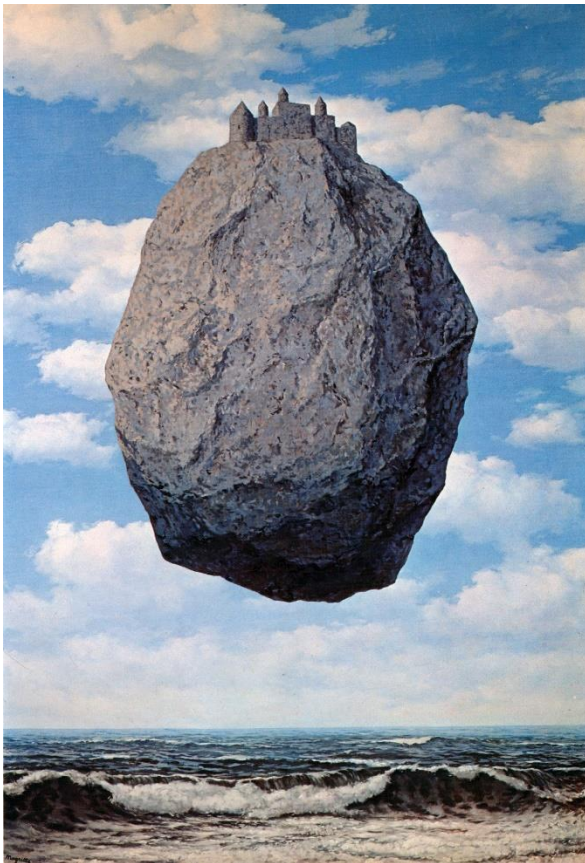
Xilogravura de Escher, cujo título é *Castelo no ar* – escolhida para abrir o segundo capítulo, naturalmente por trazer a imagem da ilha que flutua sobre um lago e projeta seu reflexo demonstrando, além disso também a inversão da imagem no lago. Em adição, vê-se a imagem de uma pessoa sobre o casco de uma tartaruga, travessando o lago em postura de veneração à imagem flutuante.

As gotas de chuva que caem do céu dão a impressão de subirem ao invés de caírem unindo-se às águas do lago – e em

conexão à minha análise, toda essa imagem funda o que considero o centro essencial do texto geral da tese, que tem no espelhamento e no atravessamento imagens de força fundamental.

O capítulo II, “**LAGOS E PONTES** / *por uma espécie de reflexo*”, trato alguns exemplos de espelhamentos em *Avalovara*, colhendo motivações carrollianas em alguns deles – a frase palindrômica e a inversão são analisadas e também a *mise-en-abyme* e as implicações desse mecanismo da criação osmaniana e que se mostra também no detalhe onírico das obras carrollianas.

O tema do atravessamento é parte fundamental da análise, pois sonda as passagens e o cruzamento de umbrais – portas, limiares, espelho, tapete, toca. A finalização deste segundo capítulo traz a análise acerca da intertextualidade – tomada enquanto limiar de diálogo entre as obras que integram o *corpus* desta tese. Atravessar este capítulo se aproxima do que afirma Brunel (1995, p. 144): “Restam ainda ao comparatista outros deveres: unir línguas modernas entre si, e depois os Modernos com os Antigos; manter-se informado sobre filosofia, belas-artes, história e política; e dotar-se de mobilidade no tempo e no espaço”.



Esta obra de Magritte, intitulada-se *O Castelo dos Pirineus* e aqui se insere nesta tese também como homenagem a Italo Calvino, pois foi utilizada para ilustrar a capa da primeira edição Einaudi de *Le Città Invisibili*, de 1972.

O capítulo final da tese, **BOSQUES e JARDINS** / *violando espaço e tempo, uma forma particular de existência*, traz análise sobre os espaços das obras – a necessidade dos autores de inventar espaços e lançar mão do insólito como recurso de ordenação e extrapolação de

limites opressores. O perfeito que carece de alguma imperfeição para congregar a ordem.

A fotografia de encerramento, no centro da escada dupla de Chambord, abarca muitas evocações de cunho tanto afetivo quanto acadêmico – sendo a

espiral osmaniana que aparece na linha narrativa S: “Estão menos presentes, na espiral, as idéias de universo e de exatidão?” (LINS, 1973, p. XX). A imagem evoca ao *Universo* – tomo-a como abertura à Biblioteca que se armou em mim. É um lugar significativo, em que Abel deixou indícios que me levaram aos manuscritos de Osman e que me levaram ao texto e ao mundo, em viagens ambas, gratificantes na compreensão de que a literatura que lemos também nos escreve.

A ideia de movimento no estudo literário não cessa. Ao contrário, projeta-se em progressão e adere em meu modo particular de buscar as respostas e de elucidar dúvidas, perseguir os bastidores das criações e também recriar nos encontros novas leituras – sem jamais enclausurar possibilidades: “o que busca a aurora já leva em si um pouco de sol” (LINS, 2014, p. 38).

A construção desta *cidade tese*, sob o sol das leituras que fiz de Osman Lins e Lewis Carroll (e à todas que me remeteram) projeta uma imagem - em sobreposição de tempos - dos momentos destes anos de pesquisa intensa e múltiplas leituras, escrita e busca por respostas aos auspiciosos momentos vespertinos em que, diante das estantes na casa da infância eu atravessava as portas - capas dos livros - e alcançava os mundos maravilhosos que, sim, me fizeram ingressar, *através deles* - para sempre - *no mundo das letras*. E com elas se faz em mim o *universo*.

4:24 am.

~ REFERÊNCIAS ~



Ilustração de Honor C. Appleton para *The Bower Book of Simple Poems for Boys and Girls*, de Letty e Ursula. Edição Littlewood, 1922.

REFERÊNCIAS ~ AS MINHAS ESTANTES /

Alguns desses livros são misteriosos

I) Obras de Osman Lins/ Entrevistas / originais:

LINS, Osman. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Avalovara*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Avalovara*. 1 ed. Chicago: Dalkey Archive, 2002.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 20)

_____. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *Nove, novena: narrativas*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. *Quero falar de sonhos: textos críticos do autor anteriores a Avalovara*. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. FCRB - Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro - ARQUIVO OSMAN LINS. 2012/2014.

II) Obras de Lewis Carroll:

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada (Aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho)*. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner. Tradução, Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Aventuras de Alice no país das maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. 7 ed. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Alice no país das maravilhas/ Alice no país do Espelho*. Tradução e Adaptação por Monteiro Lobato. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *Alice in Wonderland AND Through the Looking Glass*. New York: Grosset and Dunlap, 1946.

_____. *Alice's Adventures Under Ground (1862)*. Online. Disponível em <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/alice/accessible/introduction.html>. 2010.

_____. *Aventuras de Alice no Subterrâneo*. Tradução de Adriana Peliano. – São Paulo: Scipione, 2011.

_____. *The Symbolic Logic*. 2 ed. London: MacMillan and Co., 1896. (Versão digital) disponível em [http://openlibrary.org/works/OL151440W/Symbolic_Logic]. Acessado em maio, 2010.

_____. *The tangled tale*. London: MacMillan and Co., 1885. (Versão digital) [<http://ia341017.us.archive.org/1/items/letangledta00carrich/letangledta00carrich.pdf>]. Acessado em maio/ 2010.

_____. *Sylvie and Bruno*. London: MacMillan and Co., 1890. (Versão digital) [<http://ia350628.us.archive.org/3/items/sylviebruno00carr/sylviebruno00carr.Pdf>]. Acessado em maio/ 2010.

_____. *Lewis Carroll – Photo Poche*. Fotografia Artística. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

III) Fortuna crítica sobre Osman Lins e Lewis Carroll:

ABREU, Thomaz. *Rastreado filosofemas, aberturas e filosofias no romance Avalovara de Osman Lins: sugestões de uma compreensão literária pluralista*. Dissertação (Mestrado) Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, UnB, 2012.

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. "Alice para adultos" In *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. Annablume: São Paulo, 1995.

BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. "Anotações sobre leitura e nonsense". Tese apresentada na Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 1996.

BONFIM, Maria Aracy. "Através da representação simbólica: Avalovara e Alice, uma visibilidade particular em Literatura Comparada". In: GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.). *O Reverso do Tapete: a escritura de Osman Lins*. 1 ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

BONFIM, Maria Aracy. "Atravessia" In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. (orgs.). *Palindromia*. Siglaviva: Brasília, 2014.

CAMARGOS, Kellen. "Augusto Abelaira e Osman Lins: Leitura, Intertextualidade, Metaficção e Romance-Diário". Tese de doutoramento. UFG: Goiânia, 2013.

CANDIDO, Antonio. "A espiral e o quadrado". In LINS, Osman. *Avalovara*, São Paulo: Melhoramentos, 1973.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins, Poética de la lectura*. 1 ed. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. In ALMEIDA, Hugo. *O sopro na argila*. São Paulo: 2004. p. 225-231.

COHEN, Morton N. *Lewis Carroll, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

COLLINGWOOD, Stuart Dodgson. *The Life and Letters of Lewis Carroll*. The Project Gutenberg Ebook. Online. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/11483/11483-h/11483-h.htm>. Acesso em 2014.

DANIEL, Mary L. "Through the Looking Glass: Mirror Play in Two Works of João Guimarães Rosa and Osman Lins". In *Luso-Brazilian Review*, Vol. 13, n ° 1 (Summer, 1976). Wisconsin: University of Wisconsin Press. pp. 19-34.

FERREIRA, Ermelinda. "Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor". In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Online. Disponível em [periodicos.unb.br/index.php/estudos/index]. Acesso em 2014. pp 133 - 155.

FERREIRA, Ermelinda. *De Musa à Medusa: a presença do feminino na Literatura e nas Artes plásticas*. Recife: PPGL/UFPE, 2012.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2005.

FERREIRA, Ermelinda. FARIA, Zênia de. (orgs). *Osman Lins – 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FRITOLI, Luiz Ernani. "Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance". Tese. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

FORD, Colin. "Apresentação" In CARROLL, Lewis. _____. *Lewis Carroll – Photo Poche*. Fotografia Artística. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GARDNER, Martin. Introdução e notas. In.: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas/ Através do espelho e o que Alice encontrou por lá: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara – uma Cosmogonia Literária*. Tese de doutoramento. Porto Alegre. UFRGS, 1998.

GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.). *O Reverso do Tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

GOMES, Leny da Silva "Autor e leitor nas teias da tradição" In GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.). *O Reverso do Tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

GOMES, Inara Ribeiro. "A arte do romance segundo Osman Lins" In Eutomia - Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I - nº 01, pp. 75-86. Online. Disponível em <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/especial-destaques/A-arte-do-romance-segundo-Osman-Lins_Inara-Ribeiro-Gomes.pdf> Acesso em agosto 2010.

GRAY, Donald J. *The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Use of Earlier Children's Literature* (review) Victorian Studies - Volume 43, Number 4, Summer 2001, pp. 653-654.

HAZIN, Elizabeth. "Como o segredo de um cofre (Reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins)" in *Revista Ângulo* vol. 121-122, abril-set 2010. Online. Disponível em <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/737/505>. 2010.

_____. "O binômio viagem/escrita em **Avalovara**, de Osman Lins" In Kaliope, São Paulo, ano 6, n. 12, p. 08-28 ago./dez., 2010.

_____. "A conjugação de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre *Avalovara* e o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier" In XII Congresso Internacional da ABRALIC - *Centro, Centros – Ética, Estética*. <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0072-1.pdf>, 2011.

_____. "A dificuldade lógica – onde Osman Lins a poria?" In EYBEN, Piero. (org.) *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

HAZIN, Elizabeth. (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. 1 ed. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, CNPq, 2014.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. (orgs.). *Palindromia*. Siglaviva: Brasília, 2014.

HOLMES, Roger W. *The Philosopher's Alice in Wonderland*. In *The Antioch Review*, Vol. XIX, No. 2, Summer, 1959. Online. Disponível em <http://ecmd.nju.edu.cn/UploadFile/25/12356/10carrillalice2.doc>. Acessado em 2010.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: TA Queiroz; Brasília: INL, 1988.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Alice*. 1 ed. Cascais, Portugal, 2000. Coleção figuras míticas.

LEITE, Sebastião Uchoa. "Prefácio" In *Aventuras de Alice - No país das maravilhas, Através do espelho e o que Alice encontrou por lá e outros textos*. 7 ed. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

MANGUEL, Alberto. *À mesa com o Chapeleiro Maluco: Ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A cidade das palavras: as histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARRET, Sophie. "Impossível Alice". In LECERCLE, Jean-Jacques. *Alice*. 1 ed. Cascais, Portugal, 2000. Coleção figuras míticas.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Historia del espejo*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Edhasa: Buenos Aires, 2014.

NITRINI, Sandra. "O intertexto canônico em *Avalovara*". In *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010. Online. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a09.pdf>. Acesso em setembro 2010.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

PAES, José Paulo. "A magia de Osman". Encarte. In LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

RIBAS, Elisabete M. "Giz, caneta e pincel: Literatura e História da arte nas aulas do professor Osman Lins". Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

SANTOS, Wellington de Almeida. "A Rainha e Alice: relações intertextuais" In MARCHEZAN, Luiz G.; TELAROLLI, Sylvia. (orgs.) *Cenas Literárias - a narrativa em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.

SCLIAR, Moacyr. "Living on Literature or for Literature?". In *The Review of Contemporary Fiction*. Volume 15, No. 3. Normal, Illinois, 1995.

SMULLYAN, Raymond. *Alice no país dos Enigmas: incríveis problemas lógicos no país das maravilhas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TOPIA, André. "Figuras do inumano". In LECERCLE, Jean-Jacques. *Alice*. 1 ed. Cascais, Portugal, 2000. Coleção figuras míticas.

PEREIRA, Eder Rodrigues. "A chave de Jano - os trajetos da criação de *Avalovara* de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética". 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de São Paulo, SP. Online. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112009-102113/pt-br.php>. Acesso em 2013.

WOOLF, Virginia. "Lewis Carroll". Online. Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=18222>. Acessado em maio de 2015.

III) Demais autores:

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.

ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM (ARAS). *O Livro dos Símbolos - reflexões sobre imagens arquetípicas*. Colônia: Taschen, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHON, Roger. *Mirror of Alchemy*. Londres: Richard Oliue, 1597.

BALLESTER, Gonzalo Torrente. "Conferencia" In BORGES, Jorge Luis et al. *Literatura Fantástica*. Universidad Internacional Menéndez Pelajo, Madrid Espanha: Ediciones Siruela, 1985. pp. 119 - 129.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5 ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas vol. III*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luís. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis et al. *Literatura Fantástica*. Madri: Ediciones Siruella, 1985.

BORGES, Jorge Luis. "Coloquio com Borges" In BORGES, Jorge Luis et al. *Literatura Fantástica*. Universidad Internacional Menéndez Pelajo, Madrid Espanha: Ediciones Siruela, 1985.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Editora UnB, 1998.

BRUNEL, Pierre. PICHOS, CL. ROSSEAU, A.M. *Que é Literatura Comparada?* 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRUYÈRE, Jean de la. *Caracteres*. Online. Disponível em www.ebooksbrasil.org/eLibris/caracteres.html. Acesso em 2014.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Assunto encerrado - discursos sobre literatura e sociedade*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Os castelos dos destinos cruzados*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mundo escrito e mundo não escrito - Artigos, conferências e entrevistas*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio. et. al. *A Personagem de Ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Duas Cidades: São Paulo, 1993.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. "Literatura Comparada e literaturas estrangeiras no Brasil". In *Revista Brasileira de Literatura Comparada* Vol. 3, São Paulo: Abralic, 1996.

_____. "Intertextualidade: a migração de um conceito" In *Via Atlântica*, n. 09. Junho/2006. Online. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>. Acesso em 2014.

_____. *Literatura Comparada*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2010.

CAVALCANTI, Raïssa. *Os símbolos do centro: imagens do self*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 22 ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Dictionnaire des Symboles*. Editions Jupiter: Paris, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. Perspectiva: São Paulo, 1980.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 4. Ed. São Paulo: Centauro, 2007

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CONAN DOYLE, Sir Arthur. "The Cardboard Box". Online, Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2344>. Acesso em 2014.

_____. "A caixa de papelão" In *As memórias de Sherlock Holmes - edição definitiva - comentada por Leslie Klinger*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao mundo em 80 mundos*. Tomo I. 3 ed. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

COUTINHO, Eduardo. "Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica" In *Revista Brasileira de Literatura Comparada* Vol. 8, São Paulo: Abralic, 2006.

COUTINHO, Eduardo. CARVALHAL, Tania Franco. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

_____. *El Relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, EdUSP, 1974.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

_____. *Sator arepo eccetera*. Roma: Nottetempo, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

_____. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. 3 ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.

_____. *Tratado de História das Religiões*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Yoga: imortalidade e liberdade*. 4 ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

ESCHER, M. C. *Natureza morta e rua*, xilogravura de M. C. Escher - 1937/ Online. Disponível em www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/still-life-and-street. Acesso em 2014.

_____. *Castelo no ar*, xilogravura de M. C. Escher, 1928 / Online. Disponível em <http://www.mcescher.com/gallery/italian-period/castle-in-the-air/>. Acesso em 2015.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?" In *Ditos e escritos: estética - literatura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.

GASS, William. "The Medium of Fiction" In GASS, William. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A Knopf: 1970, p. 27 - 33.

GASS, William. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1974.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GHYKA, Matila. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1971.

_____. *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Publications, 1977.

_____. *El numero de oro - ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental - II Los Ritos*. Editorial Poseidon: Buenos Aires, 1968.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Nenhuma Ilha é uma Ilha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUSDORF, Georges. *A palavra*. Edições 70: Lisboa, 2010.

HECKETHORN, Charles William. *The Secret Societies of All Ages and Countries*. Richard Bentley and son: London, 1875.

HELENA, Lúcia. "A construção da Literatura Comparada na História da Literatura". In *Revista Brasileira de Literatura Comparada Vol. 2*, São Paulo: Abralic, 1994.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução do original grego e comentado por Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha A. Lyra. 3 ed. Niterói: EdUFF: 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOUDOUIN, Wilfried. *O código sagrado do Tarô*. 1 ed. São Paulo: Pensamento, 2013.

HUTIN, Serge. *História da Alquimia*. São Paulo: Mundo Musical, 1972.

ILIFF, David. "Misericord - Alice in Wonderland inspiration". Cathedral de Ripon, Yorkshire, Reino Unido. Arquivo fotográfico. Licença: CC-BY-SA 3.0. Online. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Ripon_Cathedral#/media/Acesso, em 2014.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAST, Verena. *Sonhos: a linguagem enigmática do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. 2 ed. Tradução de Stephania Matousek; Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LOPES, Medievalista. "Os livros de viagens medievais". Online. Ano 2, número 2, 2006. IEM - Instituto de Estudos Medievais. Disponível em [ww.fcsh.unl.pt/iem/medievalista](http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista). Acesso em 2015.

MAGRITTE, René. *O Castelo dos Pirineus*, óleo sobre tela, 1959 / Online. Disponível em www.renemagritte.org/the-castle-of-the-pyrenees.jsp. Acesso em 2014.

MANGUEL, Alberto. "O espectador comum - a imagem como narrativa" In *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003. pp. 15 - 33.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*. Livros Horizonte: Lisboa, 1987.

MOORHOUSE, A. C. *Historia del Alfabeto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MOYES, Christopher. *Princípios de fisiologia animal* 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada - História, Teoria e Crítica*. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. (Acadêmica; 16)

_____. "Teoria literária e literatura comparada". *Estudos Avançados*. 1994, vol. 8, n. 22, pp. 473 - 480. Online. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/>

v8n22/68. Acessado em setembro, 2010.

PARTOGÉNESE. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Partenogenese>, 2014.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PLATÃO. *Timeu e Crítias*. 1 ed. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2011.

PREFEITURA DE ITANHAÉM. “Segunda cidade mais antiga do país, Itanhaém comemora 480 anos de fundação”. 13 de abril de 2012. Online. Disponível em: http://www.itanhaem.sp.gov.br/noticias/2012/abril/segunda_cidade_mais_antiga_pais_itanhaem_comemora_480anos_fundacao.html. Acesso em 2015.

PRIEGO, Miguel Ángel. “Estudio Literario de los Libros de Viajes Medievales”. In EPOS, Revista de Filología. U.N.E.D., N. 01. Madri: 1984. Online. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9405/8961>

POE, Allan Edgar. *The Works of Edgar Allan Poe*. Online. Disponível em http://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/2147-h.htm#link2H_4_0009.

RAMA, Angel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1967.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. “Espelhos e reflexos: uso e representações em obras artísticas”. Online. Disponível em <(CA/UFPel) <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/5/2>> julho, 2014.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, o pensamento*. Campinas: UniCamp, 1990.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. 2 ed. corrig. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SWIFT, J. “Gulliver-Laputa” In *Gullivers Reisen*, Leipzig Edition, c. 1910. Online, disponível em: <http://www.geocities.ws/pensamentobr/mapashtml.html>. Acesso em 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VASCONCELOS, Sandra G. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. São Paulo, Hucitec, 2007.

WORD REFERENCE DICIONÁRIO. Online. Disponível em <http://www.wordreference.com/enpt/wonder>, 2015.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. 1 ed. São Paulo: Palas Athena, 1989.

Oh, 'tis love, 'tis love, that makes the world go round!"

L.C.